

Antonina Vallentin

leonardo da vinci



Editura Meridiane

Copyright Irène Vallentin

Antonina Vallentin

LÉONARD DE VINCI
7^e édition revue et augmentée
Librairie Gallimard, Paris, 1950

Antonina Vallentin

leonardo da vinci

Vol. I

**În românește de
CONSTANTIN ȚOIU**

**EDITURA MERIDIANE
București, 1968**

Pe coperta I:
LEONARDO DA VINCI. *Fecioara între stînci* (detaliu)
Muzeul Luvru, Paris
Fotocolor SCALA, Firenze

Pe coperta a IV-a:
Antonina Vallentin (fotografii)

ABREVIĂȚII FOLOSITE PENTRU NOTAREA MANUSCRISELOR LUI LEONARDO DA VINCI

A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M: manuscrise ale bibliotecii Institutului Franței, publicate de Ravaisson-Mollien, Paris, 1881—1891.

An, A.An. B: manuscrise de anatomie A A, B, din biblioteca Castelului Windsor, publicate de Théodore Sabachnikoff, Paris, 1898 și Torino, 1901.

Br. Mus.: manuscris cotelat Arundel 263, la British Museum, publicat de Danesi, Roma, sub auspiciile societății Reale Commissione Vinciana, 1923—1930.

Ash.: manuscrise găsite de doctorul Richter în biblioteca lordului Ashburnham, în prezent la Institutul Franței, publicate de Ravaisson-Mollien, care le-a notat B. M. 2037 și 2038; se aflau pe atunci la Biblioteca Națională.

Cod. Atl.: Codex Atlanticus, de la Biblioteca Ambrosiana din Milano, publicat de Accademia dei Lincei (în facsimil în opt volume in folio), la Hoepli, Milano, 1894—1904.

Codice sul volo degli uccelli e vari altre materie: la Biblioteca din Torino publicat în facsimil de Sabachnikoff, Paris, 1893.

Leic.: manuscris din biblioteca lordului Leicester la Holkham Hall, Norfolk, publicat de Gerolamo Calvi, Milano, 1909.

Mz.: a se vedea Codice sul volo degli uccelli etc., ca mai sus.

O.: manuscris din biblioteca de la Christ Church College, Oxford.

Quaderni d'anatomia: studii anatomice de Leonardo, publicate în șase volume de Vangensten, Fonhan și Hopstock, Kristiania, 1911—1916. Originalele se află acum la Castelul Windsor (biblioteca).

S.K.M.: manuscris al bibliotecii Forster de la Victoria and Albert Museum, South Kensington, Londra. Publicat de Danesi la Roma, sub auspiciile societății Reale Commissione Vinciana, 1923—1930.

S.K.M. II, III: al doilea și al treilea volum al manuscriselor aflate la muzeul din South Kensington.

T.P.: Trattato della Pittura.

Cod. Tr.: manuscris păstrat altădată la palatul Trivulzio, în prezent la Castelul Sforza din Milano, publicat de Luca Beltrami, 1891.

W.: colecție de desene ale bibliotecii Castelului Windsor. Catalogul, alcătuit de Kenneth Clark, director al Galeriei Naționale din Londra, a fost publicat în două volume (text și planșe) de Cambridge University Press, în 1935.

W. L.: fragment din colecția lui Pompeo Leoni, aflat la Castelul Windsor.

Exemplu: *I*₂, 40 *v.* înseamnă: spatele (verso) filei 40 din volumul 2 al manuscrisului I.

În general, cifrele se referă la ordinea filelor; *r.* și *v.* indică fața («recto») și spatele («verso») filei. Unele file din *Codex Atlanticus* sînt alcătuite din două sau mai multe piese care, la rîndul lor, sînt indicate prin literele *a*, *b*, *c*, *d*.

Exemplu: *C. A. 342 r. a.* înseamnă: fața primei piese a filei 342 din *Codex Atlanticus*.

Semnele *o* și *o'* indică copertele exterioare și interioare ale unui manuscris.

I. VISUL PĂSĂRII MARI

Nu mă disprețui, sărac nu sînt:
Sărac e cel ce are prea mari dorinți.
(Cod. Atl. f. 71 r.)

Începutul acestei vieți¹ stă sub semnul păsării mari. Ca la toți oamenii al căror suflet este luminat de cugetul lor pînă în cele mai adînci străfunduri, amintirile lui Leonardo se pierd în zorii celei mai fragede copilării. Prima imagine întipărită în memoria sa, *prima ricordanione della mia infantia*, e a unui prunc culcat în leagăn. Să tot aibă doi, trei ani, dar, ca toți copiii de la țară, maicăsa îl mai leagănă și acum. Legănîndu-se încet și clipind din ochi în fața albastrului dur al cerului, copilul vede deodată un punct negru, ce se desprinde din țăriile luminoase, crește cu iuțeală, se năpustește, lărgindu-se pînă se prefăce în două aripi întunecate, ascuțindu-se tot, într-un singur plisc puternic și tăios, despiciînd aerul cu penele sale vînjoase pînă ce umbra se abate asupra-i înfricoșătoare. « Ștînd în leagănul meu, mi se păru că un vultur se aruncă spre mine, îmi deschide gura cu coada, vîrîndu-mi-o

¹ Numeroase date privind viața și activitatea lui Leonardo da Vinci, datarea operelor și chiar paternitatea unora constituie obiectul unor vechi dispute și continue cercetări. Autoarea monografiei de față, fie că a optat pentru una din variantele existente, fie că — pe baza unor investigații personale — a ajuns la rezultate proprii. Aceste concluzii nu constituie, firește, singura soluție posibilă, definitivă, a problemelor controversate. (N.r.r.).

printre buze» (Cod. Atl. f. 66 v.) — avea să povestească mai târziu Leonardo.

Epoca lui crede în prevestiri și vise, umbre ale întîmplărilor ce vor veni. Marsilio Ficino, marele filozof al vremii, explică visele ca niște înștiințări ale celor ce nu mai sînt; mama sa vede în visele ei toate nenorocirile și toate pierderile pe care le va suferi familia lor. Luîndu-se după un vis povestit de un cîntăreț de lăută de la curtea lui Lorenzo Magnifico, Michelangelo fuge din Florența, ca să scape de furtuna ce amenința familia Medici. Însuși Leonardo — atît de sceptic cu privire la tot ce este supranatural — păstrează pentru sine, pînă la maturitate, această amintire din copilărie, despre care nu mai știa dacă se întîmplase în vis sau aieva. În ziua în care va plăzmuia cel mai îndrăzneț plan dintr-o viață întreagă plină de vise nemăsurate, el va scoate la iveală din străfundurile amintirilor sale chipul acestei păsări uriașe, notînd cu un amestec de orgoliu și de resemnare: « Pare-se că acesta era destinul meu ».

S-ar putea ca această amintire să fi fost cu atît mai durabilă și mai pios păstrată, cu cît de-a lungul multor ani fusese singura prevestire neobișnuită într-o realitate oarecare, singurul vestitor al destinului său. Dinspre tată, Leonardo aparținea unei lumi ancorate în tradițiile burgheze, trainic legată de spiritul economiei și chiverniselii. Din cele mai vechi timpuri, strămoșii lui, cetățeni de vază ai satului Vinci al cărui nume îl purtau, fuseseră juriști respectați, investiți cu funcții publice. Pînă în secolul XIII se poate da de numele familiei Vinci; notari și cancelari ai republicii florentine se încuscriseră prin căsătorii cu alte familii de juriști. Deși credincioși acestei profesii moștenite din tată în fiu, ei rămăseseră legați de pămîntul lor de baștină, se întorceau bucuroși de la biroul lor de notari la moșia părintească, părăsind dosarele și formulele spre a sădi măslini.

Țineau la pămîntul lor cu o dîrzenie de țăran, și-l măreau cumpărînd cînd o vie, cînd un ogor. În chip metodic, o parte din banii lichizi erau depuși la casa de împrumut pe amanet din Florența, iar restul se investea în pămînturile din satul Vinci. Oameni de lege, știau să-și întocmească actele în așa fel încît să ascundă fis- 8

cului prosperitatea lor crescîndă. Cînd tatăl sau bunicul lui Leonardo cumpăra cîte o fermă sau casă, le trecea în declarația de impunere drept cocioabe dărăpănate, care nici nu meritau a fi pomenite.

Dragostea pentru viața la țară fusese deosebit de înrădăcinată la bunicul lui Leonardo; Antonio își petrecea mai mult timpul la țară decît la biroul său. Familie unită, atît prin profesie cît și prin trîinicia intereselor comune, cei din neamul Vinci trăiau cu toții sub același acoperiș, părinții cu fii, apoi mai tîrziu cu nurorile și nepoții. În casa lor încăpătoare, așezată în mijlocul unei grădini întinse, ei duceau o viață ordonată, simplă și regulată; ca cei mai mulți din clasa lor erau foarte harnici, iar trebuințele lor erau cumpătate; mîncau bine dar fără risipă și se îmbrăcau cu sobrietate: făceau parte din categoria aceea de oameni care își drămuiesc plăcerile de azi, spre ași asigura buna stare de mîine. Aveau cunoștințele necesare meseriei lor, dar nici un fel de cultură literară, chiar dacă uneori în scrisorile lor posomorîte și succinte de juriști, se găsesc citate din Dante.

Din cînd în cînd — foarte rar însă — cîte un membru al familiei scăpa din angrenajul acestei vieți burgheze. Un unchi de-al lui Leonardo, Francesco da Vinci, năvea nici o meserie; e trecut în toate răbojurile cu mențiunea: «trăiește în casă și nu face nimic».

Încă de la vîrsta de douăzeci și unu de ani tatăl lui Leonardo își exercită meseria de jurist; la început, destul de rar, la Pisa, iar mai tîrziu, și din ce în ce mai des, la Florența. Năvalnicul său temperament îl silește să intre de timpuriu în conflict cu tradițiile puternice ale familiei al cărei moștenitor era. Se pare chiar că încă de la începutul vieții sale a vrut să scape de prejudecățile clasei din care făcea parte, dînd frîu liber pornirilor inimii în pofida rațiunii.

La douăzeci și trei de ani, această senzualitate aprigă și robustă — care avea să-l stăpînească toată viața — îl împinsese într-o aventură de dragoste care era cît pe aci să-i compromită cariera: o legătură cu o fată umilă de la țară lipsită de zestre, pe care n-o putea introduce în familie.

Venirea pe lume a lui Leonardo da Vinci este rodul
9) întîmplător al unei clipe de dragoste.

Pentru a-l feri pe tînărul notar de alte năzbîtii de acest soi, familia se grăbi să-l însoare chîia. În anul în care se născu acest copil din flori, în 1452, cu o fată de neam bun — anume, Albiera di Giovanni Amadori.

Tînăra țărancă, numită Caterina, ce adusese pe lume un băiețel blond și voinic, avea « sînge de bună calitate » așa spuneau biografii pe vremea cînd Leonardo ajunsese celebru. Mai mult însă decît atît nu prea știau despre originea și viața anonimă a acestei femei. « Sîngele de bună calitate » nu era în nici un caz de ajuns pentru a îngădui o căsătorie cu Ser Piero; au trebuit să treacă mulți ani pînă cînd fata care păcătuisese să șteargă greșeala ei din tinerețe, mărîrîndu-se cu un plugar din Vinci, cu Piero del Vacca di Attaccabriga. În orice caz însă mulțumită acestui « sînge de bună calitate », sănătos, a fost cu puțință ca în neamul juriștilor da Vinci, care avea să continue să producă notari, să se nască un Leonardo. Mult mai tîrziu, cînd amintirea lui Leonardo mai stăruie în cugetul tuturor ca o dîră de lumină, fratele său vitreg, Bartolommeo, ultimul dintre copiii tîrzii ai lui Ser Piero, se hotărî să mai pună o dată la încercare puterile creatoare ale neamului său. Aflînd în ce împrejurări se născuse Leonardo, el căută printre țărăncile din Vinci o fată frumoasă și voinică de aceeași origine cu Caterina și izbuti să se încredințeze pe el însuși că o iubește cu patimă. Se rugă cu înfocare Providenței să săvîrșească a doua oară minunea, și să copleșească cu binefacerile sale familia Vinci dăruindu-i un nou geniu. Cînd fiul său veni pe lume, primul lui gînd fu să-l boteze Leonardo; totuși un fel de rușine îl făcu să se răzgîndească; îl boteză după tatăl său. Admirația față de acest frate năstrușnic pe care-l cunoscuse puțin, fusese atît de puternică, iar dorința lui de a-i dăruia un moștenitor spiritual, atît de arzătoare încît minunea era cît pe aci să se împlinească; băiețelul bălai, cu păr cîrlionțat, vioi și frumos, — leit Leonardo copil — se supusese întocmai dorinței tatălui său și foarte de timpuriu vădi mari însușiri artistice. La ce avea să făurească influența legendei avea să mai adauge întîmplarea și urmările ciudate ale eredității. Pierino da Vinci a avut un talent destul de remarcabil în sculptură. Viața lui a fost scurtă; operele plăcute lăsate de acest epigon

constituie ultima pulsație a sevei artistice pe trunchiul uscat al neamului da Vinci.

Pe vremea cînd Caterina se hotărîse să repare greșeala ei printr-o căsătorie, Ser Piero îl introdusese pe fiul său nelegitim în sînul familiei. Fata de familie bună, cu care se însurase, n-și adusese pe lume nici o odraslă. Casa părintească (tatăl său avea pe atunci 85 de ani, mama 64) era destul de încăpătoare ca să poată crește în ea un copil. La vîrsta de cinci ani, Leonardo intră în rîndul membrilor familiei care locuiesc cu toții în casa din cartierul Santa Croce. Recensămîntul făcut în anul 1457 îl trecuse ca « fiu al lui Ser Piero, nelegitim ». Dar pe vremea aceea, o naștere nelegitimă nu era socotită o rușine și nici nu putea să fie o piedică în viața cuiva. Succesul dinastiilor nelegitime, gloria bastarzilor vestiți urcați pe tronuri reduceau la puțin lucru importanța formalităților de căsătorie în Italia secolului XV. Doar străinii, veniți din țări mai legate de credință și tradiție — de pildă Commynes — se mirau că în familiile italiene copiii legitimi trăiau laolaltă cu cei neligitimi, avînd parte de aceeași educație și aceleași drepturi. Tînăra mamă vitregă, în vîrstă de douăzeci și unu de ani, se îngrijea cu atîta dăruire de Leonardo, cîtă poate avea o străină fără copii. Neamurile ei îl primiră cu multă bunăvoință. Leonardo rămase de-a lungul vieții sale într-o tandră prietenie cu fratele mamei sale vitrege, Alessandro Amadori. Dar cel care-i arăta cea mai mare dragoste acestei ființe fragede, despărțită de mama sa, vrînd parcă să repare o nedreptate a soartei, era fratele tatălui său, unchiul Francesco, cel care « ședea acasă și nu făcea nimic ». Faptul că tocmai în anii în care un copil ia cunoștință de lumea înconjurătoare, el fusese văduvit de dragostea firească a mamei, de care îl despărțeau stările sociale, a lăsat o pecete de neșters pe opera sa, ca și cum el n-ar fi putut scăpa niciodată din această zonă de răceală, din singurătatea unei ființe prematur închisă în sine. Copil fiind își dădu seama nedeslușit, că nu aparținea decît pe jumătate acelei case mari și ființelor apropiate, viața lui sufletească fiind deformată de simțămîntul unei singurătăți precoc.

Lipsa unor legături sentimentale trainice — legături create de dragostea maternă — Leonardo o înlocuiește

cu o și mai mare luare aminte în fața impresiilor lumii din afară. Iubește cu patimă peisajul în care s-a născut. Satul Vinci se cațără pe povârnișul lui Monte Albano, turnurile castelului și ale clopotniței străjuiesc deasupra căsuțelor împrăștiate pe șaua dintre munți ca pe un soclu. De aici, jur împrejur poți vedea foarte departe. Sub sat, colina coboară unduind încet spre vale; când vîntul întoarce pe dos crengile măslinilor, aceștia par acoperiți de o pulbere argintie. În valea Lucca, rodnică și verde, sclipesc flăcăruile palide ale puieților, casele albe strălucesc vesele prin frunziș. De partea cealaltă se ridică lanțul lui Monte Albano; chiar din pragul satului începe viața tainică a muntelui. Puhoai de apă clocotesc printre stîncile înalte, aruncîndu-se de pe pietrele ascuțite ce se tocesc, se rotunjesc și se depun mai la vale sub forma unor pietricele turtite, pe malurile fluviilor potolite.

Cînd mult mai tîrziu, Leonardo va studia formarea fluviilor, el se va gîndi la torenții din ținutul său de baștină, iar numele satului natal se va strecura fără voie printre demonstrațiile sale teoretice. Recitîndu-și notițele el îl va șterge însă, vrînd parcă să șteargă o amintire prea personală (Leicester, f. 6 v.).

Raporturile sale cu natura își vor păstra mereu această intensitate, ca și cum astfel ar fi găsit o compensare a firavelor sale legături cu ființele omenești. În anii tinereții, dragostea de natură este, ca toate sentimentele acelei vîrste, atît de exclusivă încît nu-i îngăduie nici un alt sentiment secundar. Vieții în mijlocul naturii el îi jertfește și bruma de educație pe care și-ar fi putut-o însuși la Vinci. Învățase să scrie și să citească, are cîteva noțiuni vagi de matematică și de latină, dar curiozitatea lui nu trece dincolo de aceste cunoștințe elementare. Tatăl său lipsește din ce în ce mai mult de acasă, plecat cu treburi la Florența, nimeni nu se află în preajmă, care să-i reaprindă acestui băiețaș setea nestinsă de învățătură. Această primă tinerețe risipită, lipsa unor cunoștințe temeinice îl vor chinui pe Leonardo toată viața. Uriașele cunoștințe pe care le dobîndise pe urmă au fost o cucerire înceată și chinuită, fiind obligat să-și însușească prin cercetări ostenitoare principiile de bază ale fiecărei științe chiar în clipa cînd el se afla în pragul unei descoperiri hotărîtoare. Toată viața avea să se

plîngă amarnic de lipsa lui de învățătură: în repetate rînduri el nu a ajuns la țintă nefiind îndeajuns de pregătit pentru munca sa.

Într-o epocă în care cunoașterea limbilor și a autorilor clasici, în care doar « literele », cum li se spunea, își îngăduiau să pătrunzi în elita societății, Leonardo a fost nevoit să rămînă în afara acestor cercuri de inițiați. El n-a putut niciodată să recîștige timpul pierdut la începuturile vieții. Era și avea să rămînă un om care « nu stăpînea „literele” ».

Dar tînărul care explora împrejurimile satului Vinci nu bănuia prejudiciul ce și-l cășuna singur preferînd cărților plicticoase și încîlcite, bucuria nemijlocită a lucrurilor văzute și trăite. O dorință de nestăvilit de a aduna impresii personale și vizuale, o sete de cunoaștere, deveni forța dominantă a adolescenței sale.

Se cățara printre stîncile care și aruncă umbrele opace peste cărările alunecoase. Pietrele ciudat decupate, cioplite, ce răsăreau printre frunzișul dens al arbuștilor îl atrag în labirinturile lor rîpoase, pînă în clipa cînd apare pe neașteptate în calea lui intrarea întunecoasă a unei peșteri. Liniștea adîncă nu este tulburată de nici o voce omenească, nici un ecou măcar nu răsună. Natura însăși parcă își reține suflarea. Singurătatea îl încolțește ca un dușman. Copleșit de o teamă nelămurită, ar vrea să fugă de amenințarea unui pericol necunoscut, totuși dorința de a pătrunde taina acelei peșteri, în care poate că nici o făptură omenească n-a pătruns încă, e mai puternică.

Statura lui înaltă îl silește să se plece pentru a se strecura printre stîncile ce domină intrarea. Se agață de pietrele vîscoase care și zdrelesc mîinile; orbit încă de lumină, clipește, își duce mîinile la ochi ca să se obișnuiască cu întunericul. Ceva mult mai puternic decît frica și oboseala îl împing și mai departe, ceva ca « un vârtej de vînt ce suflă peste o vale adîncă, nisipoasă, și care mătură vijelios, spre centru tot ce-i opune rezistență. . . . O mare bîntuită de furtună nu urlă altfel, cînd vîntul de la miazănoapte îi biciuiește valurile înspumegate, nici Stromboli sau Mongibello cînd flăcările sulfuroase despică munții mari și asvîrle în văzduh pietre, pămînt și foc . . . Împins de dorința mea arzătoare, însetat să văd gigantul amestec al formelor felurite

și ciudate, create de natura ingenioasă, mă aventuram printre stîncile întunecoase ».

Umbra de nepătruns a peșterii cade ca o perdea neagră în fața unui spectacol unic ce se sustrage privirilor sale; se îndreaptă, se ghemuiește, se înalță spre a desluși contururile nelămurite, care se profilează îndărătul stîncilor, privirea lui sfredelește cu patimă întunerul . . . « Și după ce zăbovii timp de o clipă, pe neașteptate două lucruri se treziră în mine: frica și dorința, frica de văgăuna întunecoasă, amenințătoare — și dorința de a vedea dacă ea nu ascunde cumva un lucru minunat » (Br. Mus. 115 a). Chiar tînărul Leonardo povestește această întâmplare și se tălmăcește pe el însuși, în limbajul patetic al adolescenței. El își dă seama că arzătoarea sete de a cunoaște este pasiunea dominantă a ființei sale, o pasiune asemănătoare cu furturile vîntului de la miazănoapte, cu erupția unui vulcan scuipînd flăcări. E chinuit de atîtea enigme ale naturii, de atîtea întrebări, la care nimeni din jur nu-i poate răspunde. Ce înseamnă acele scoici ale mărilor de demult încrustate în straturile pietroase — oare pămîntul, cunoscînduși nemernicia, își ascunsese rușinea sub mare? (Br. Mus. 156 b). Dar osemintele acelei dihănii uriașe, cum au ajuns în peștera ceastălaltă pe care o explorează, ca și cînd ea s-ar fi strecurat prin stînci, să întărească, să armeze pe dedesubt bolta muntelui? (Br. Mus. 156 a). Undeva trebuie să existe oameni și cărți care știu să explice tainele ce-l chinuiesc. Leonardo este cuprins de o neliniște, care-l împinge dincolo de cercul strîmt al vieții sale. O dată cu setea de cunoaștere, se trezise în el și dorința de a reproduce ceea ce vedea. Primele desene schițate cu prilejul excursiilor făcute pe munte, sînt amintiri pe care le păstrează doar pentru el. Desenează tot ce întîlnește mai ciudat în cale, florile de o specie nouă, formațiile stranii ale stîncilor, micile vietăți necunoscute, insectele bizare. Ține foarte mult la aceste cercetări socotite de cei din jur drept o copilărie. În odaia lui, unde nimeni n-are voie să intre (din fragedă tinerețe, are această înclinare, de a se fereca, de a se izola în mister, care se va accentua pe măsură ce va înainta în vîrstă) se adună prada miraculosă a hoinărelilor sale; duhoarea gîndacilor

și a peștilor morți se amestecă cu parfumul florilor care se veștejesc.

Într-o zi un țăran îi aduce tatălui său un disc mare de lemn, decupat dintr-un trunchi de smochin, rugîndul pe notar să-l ducă la Florența pentru a fi pictat. Țăranul acesta fusese întotdeauna foarte îndatoritor, nimeni nu aprovizionă mai bine cu pește și vînat familia nume-roasă a notarului. În consecință Ser Piero promite că îi va face acest serviciu la Florența, dar bucata aceea de lemn mai zăbovește cîtva timp prin casă, pînă cînd lemnul fraged începe să crape și suprafața grosolan tăiată e brăzdată de pleznituri.

În această stare cade lemnul în mîinile lui Leonardo. El are un gust înnăscut pentru materia frumoasă, pentru suprafețele lucioase. Luînd bucata de lemn, o udă, o îndreaptă, o usucă la foc, o netezește, îi dă lustru, pînă ce obține un fond perfect pentru a-l picta. Fără îndoială că Ser Piero vrea doar să-l tachineze cînd îl încurajează să-și încerce talentul pe un lemn atît de bine preparat; dar pe semne că o făcuse cu o asprime jovială, de vreme ce Leonardo e cuprins de dorința de a picta bucata aceea de lemn în așa fel încît să-i taie lui taică-său pofta de a mai glumi.

Îndrîjit, se apucă de lucru. Mai întîi strînge o mulțime de șopîrle, de șerpi, fluturi și greieri, lăcuste și lilieci. Apoi notează trăsăturile cele mai hidoase, cele mai respingătoare ale fiecărui animal; bizară apucătură la o ființă atît de tînără sau poate că și aceasta nu era decît tot o dorință ascunsă de a se răzbuna pe cei din jur.

Leonardo pictează pe suprafața lemnului bezna jilavă a peșterii ce-l speriasse și pitit în umbră un balaur de basm, cu ochi de jar, cu botul scîrbos vărsînd flăcări, în timp ce pe nări fumegă un abur otrăvitor. E atît de obsedat de munca lui, încît nu-și mai dă seama ce se petrece în preajmă. Duhoarea corpurilor în descompunere strică aerul odăii fără ca el să fi băgat de seamă, furat de viziunile sale sinistre, vise înfricoșătoare ale copilăriei; vise încărcate, umilite, ale tinereții. Între timp țăranul uitase de lemnul pe care îl adusesese, și nici lui Ser Piero nu-i mai ardea de glume. Dar cînd, într-o zi, Leonardo își invită tatăl să intre în odaia lui — din tinerețe avea simțul decorului — acoperă pe jumătate geamurile, potrivește șevaletul în așa fel, ca doar

tabloul să apară în penumbră. Își atinge scopul. Lui Ser Piero i se pare că asupra lui se năpustește, aieva, un balaur, aruncînd flăcări. Speriat și palid, încearcă să iasă de-a-ndăratelea pe ușă. Dar Leonardo se înfige în prag cu brațele întinse și spune cu o liniște stranie: « Văd că opera mea și-a atins scopul ».

Trecînduși spaima, lui Ser Piero i se trezește instinctul comercial. Pe furiș, duce tabloul înfricoșător la Florența, cumpără acolo un disc (o *rotolla*) pictat cu o inimă străpunsă de o săgeată spre bucuria țăranului, și vinde tabloul fiului său, fără a-l preveni, cu zece ducați, unui anticar florentin; acesta la rîndul său, face o afacere grozavă revînzîndu-l ducelui de Milano pe trei sute de ducați.

Fără îndoială că Leonardo se gîndește la această amintire înspăimîntătoare și grotescă atunci cînd peste mulți ani, în Tratatul său despre pictură, dă următoarea rețetă pentru a picta un balaur: « Luați capul unui brac, sau al unui cîine de măcelar; puneți-i ochi de pisică, urechi de arici, un bot de ogar, tîmple de cocoș bătrîn și o coadă de broască țestoasă ». (*Trattato della pittura*, par. 421).

Dînduși seama astfel că însușirile artistice ale fiului său pot să-i aducă gologani, Ser Piero se hotărăște să lase la o parte tradiția familiei și să-l trimeată ucenic în atelierul unui pictor. Înainte de a face acest lucru, îi arată pe furiș lui Andrea del Verrocchio cîteva desene de ale lui Leonardo, și acesta îl încurajează din toată inima. Alegerea unei asemenea cariere pentru fiul său se potrivește de altminteri cît se poate de bine cu proiectele pe care le nutrește el însuși pe vremea aceea. Tovarășa lui de viață, Albiera, a murit de cîteva ani, și Ser Piero nu se împacă cu singurătatea. Se recăsătorește în anul 1465 cu o copilă, cu Francesca Lanfredini, dintr-o familie bună, și care potrivit tradiției este și ea fiică de notar. Ser Piero avusese de nenumărate ori prilejul să întocmească acte pentru Badia¹ din Florența, ceea ce îl face să spere că va găsi în acest oraș destul de lucru ca să-și părăsească activitatea din provincie. Prevăzător ca de obicei, se întovărășește cu un notar florentin și, în octombrie 1468, închiriază la Badia, în condiții foarte

¹ Badia (it). — abație

avantajoase, un birou, cu o încăpere mai mică în spate, numai bun spre a-și exercita meseria, fiind așezat peste drum de Bargello (Palazzo del Podestà).

În clipa cînd Leonardo se trezește transplantat la Florența — avea pe atunci șasesprezece ani — el se pomenește aruncat în vîltoarea unei vieți agitate, uluitoare pentru un provincial. E un oraș bogat, conștient de bogăția și de puterea sa, semeția lui se vădește la fiecare colț de stradă. Comerțul florentin desfide vechea putere a Veneției, al cărei ascendent asupra Orientului era de netăgăduit pînă în prezent. În acea epocă un florentin, Benedetto Dei, cu care Leonardo se va împrieteni mai târziu, scrie un pamflet la adresa venețienilor, în care preamărește faima orașului său natal. După ce a străbătut lumea întreagă și a trecut prin cele mai nemaipomenite aventuri, după spusele sale, Dei se înapoiază în orașul de baștină ca să descopere marea aventură a belșugului doar ieșind din casă. « Noi avem la Florența, povestește el venețienilor, două industrii mult mai bogate și mai înfloritoare decît cele patru la un loc cîte are Veneția: a lînei și a mătăsii. Curtea Romei e aliata noastră, precum și sultanul, regele Spaniei și regele Neapolului. Constantinopolul, Pera, Bursa și Adrianopolul, Salonicul și Galipoli, Chiosul și Rodosul cumpără mai multe brocarturi de aur și argint, mai multe țesături de mătase din orașul nostru decît din Veneția, Genova și Lucca la un loc ».

Și Benedetto Dei, cutreierînd străzile Florenței — așa cum la rîndul său le va descoperi Leonardo — face numărătoarea prăvăliilor: « breasla lînăritului are 270 de dughene, 83 de prăvălii luxoase aparțin țesătoriilor de mătase, iar băncile la rîndul lor ocupă nu mai puțin de 33 de palate; și toate acestea, adaugă el cu mîndrie, nu reprezintă decît o parte din munca depusă în orașul nostru. Mai avem încă 54 de ateliere unde lucrează ciopliitorii în marmoră și pietrarii, 84 de dughene unde pentru lucrările lor vestite de marchetărie, dulgherii adună esențe de lemn de felurite culori, în sfîrșit strălucirea aurului și nestematelor atrage în jurul celor 44 de giuvargerii, cumpărători veniți din cele patru colțuri ale lumii ».

Leonardo, cu ochii lui deprinși cu liniștea și pustietatea vieții de la țară, privește cu nesaț îmbulzeala mulțimii

ce se înghesuie în jurul său, fiindcă așa cum scrie Villani « se poate spune că la Florența e târg în fiecare zi ». El privește cumpărătorii veniți din Orient, înfășurați în hainele lor somptuoase de toate culorile, care se tocnesc în dughene, lăsând să curgă printre degetele lor valuri sclipitoare de brocarturi, pipăind postăvrurile suple și moi a căror lână importată din Anglia fusese țesută de florentini și vopsită în acel roz gălbui, roșu purpuriu sau violet închis, culori al căror secret pare-se că doar ei îl cunosc. Femeile frumoase ale orașului, femei care toate par fete tinere, se amestecă prin mulțimea străinilor. Capul lor gingaș, cu părul castaniu deschis sau blond cenușiu, se înalță strălucitor, asemeni unui lucru de preț pe gîtul lung ca un lujer: intrînd în dughenele giuvaer-giilor, ele răscolesc tarabele pline de inele sau de broșe, sau încearcă pe cap coronițele acelea fine, împletite din fire de aur sau de argint, și care îi aduseseră unui pictor florentin porecla de « Ghirlandajo ». În aceleași prăvălii se înghesuie și pelerini cucernici veniți din toate colțurile lumii ca să cumpere *ex voto*-uri¹ adresate sfinților, cărora ar dori să le ceară o favoare, sau să-i încredințeze de recunoștința lor.

Cîmpiile toscane hrănesc acest oraș harnic și înfloritor. Cetatea, precum un pîntec uriaș, înghite produsele a treizeci de mii de ferme din împrejurimi și după statisticile lui Benedetto Dei, ea cumpără în fiecare an pentru nouă sute de ducați făină și carne, vin și ulei, legume și fructe. Căruțe greu încărcate circulă pe străzile înguste ale orașului și descarcă cărnurile în pragul celor 70 de măcelării; peștele și vînatul se îngrămădesc pe tarabele piețelor, iar țărani după ce îi îndestulează astfel pe orașeni, pentru a-și alunga oboseala, beau voioși vinul alb din San Giovanni, ușor, acrișor, spumos, despre care Benedetto Dei pretinde că « ar învia și morții din groapă ».

Belșugul se revarsă în oraș. Toate breslele de negustori, artizani, calfe, participă la prosperitatea generală. Această bogăție e nouă deocamdată, destul de sigură de ea, pentru a dori să se afișeze în plină zi, și această înfățișare de bunăstare juvenilă îi dă orașului un chip nou.

¹ *ex voto* (lat.): obiecte, tablouri, icoane — cu o inscripție specifică — constituind expresia unei făgăduințe religioase solemne (N.r.r.).

Hoinărind pe străzi Leonardo vede triumful artei noi în toată proaspăta ei strălucire. De treizeci de ani încoace, cupola lui Brunelleschi domină Domul, ca și când ar îndruma tot orașul spre zărilor de un albastru pur și intens. Dar abia acum se încheie lucrările la lanternoul care o încunună. Ceva mai încolo, biserica San Lorenzo, și așa vastă, e și mai mult mărită. Coloanele elegante ale porticului de la Ospedale degli Innocenti, azilul de copii găsiți, se înșiră într-un ritm armonios, continuat de arcele mănăstirii și cele ale capelei Pazzi. Dar biserica Santa Annunziata se află încă în plină construcție, iar fațada bisericii Santa Maria Novella, al cărei proiect e opera lui Alberti, este ascunsă încă de schelărie.

Palatul Medicilor, isprăvit cam de vreo zece ani, își arată blocurile de piatră cioplite în muchii care, spre etajele superioare, se mai îndulcesc, topite parcă, puțin câte puțin, de lumină. Palatul Rucellai, unde majestatea blocurilor de piatră bosate, puternic reliefate, alternează cu finețea pilaștrilor, e înălțat abia de câțiva ani, iar la uriașul palat Pitti s-au terminat numai lucrările frumoasei curți interioare.

Deși încă nu toate aceste edificii, biserici, palate sînt duse la bun sfîrșit, noua arhitectură a și pus stăpînire pe Florența. Ea și-a găsit climatul în lumina florentină, unde umbrele sînt atît de precise, unde contururile se accentuează și se ascut, unde, în strălucirea soarelui, coloanele își dobîndesc deplinătatea reliefului lor; acest « aer cristalin », de care florentinii sînt atît de mîndri, pare să fi inspirat o nouă noțiune a spațiului.

Această arhitectură, care se pretinde a fi o consecință a descoperirii antichității clasice, este în realitate mai curînd o eliberare a tendințelor autohtone — un moment înrobite sub invazia goticului — decît o concepție artistică cu adevărat nouă. Dar contemporanii credeau că se mărginesc la copierea acestui trecut minuat care pe neașteptate li se destăinuise, și culeg cu evlavie ceea ce socotesc drept moștenirea cea mai de preț. Revoluția spirituală pricinuită de umanism nu este încă un bun al tuturor. Ea începuse prin a stîrni un divorț al spiritelor, o reășezare socială. Într-un oraș atît de democratic ca Florența, umanismul împiedică burghezia să-și afirme conștiința socială. Familia Medici îl sprijină ca pe un mijloc prin care își va pregăti acce-

sul la cîrma puterii aristocratice. Elita intelectuală, întoarsă spre trecut căutîndu-și rădăcinile în secolele îndepărtate, s-a așezat în afara vieții poporului și realității. Patricienii Florenței, îmbrăcați în veșmintele lor închise și severe, discută în piețe și la răs_pîntii, pe băncile din fața bisericilor, meritele autorilor clasici, se ceartă pentru ortografia unui cuvînt, se înfurie, urcîndu-li-se sîngele în obraji, pe seama interpretării cine știe cărui vers. Aruncîndu-și peste umăr faldurile mantăilor, ei se cred înfășurați în togile romane; pomenindu-i pe Cincinnatus, Caton sau pe Cicerone, ei vorbesc parcă despre niște strămoși de-ai lor, împănîndu-și discursurile cu formule pline de un iz clasic și, din cînd în cînd, repetă: « Noi, latinii. . . »

Intelectualii sînt plini de dispreț și orgoliu. Umanismul este o disciplină tiranică, ce nu îți lasă răgaz pentru nimic altceva, și din fragedă copilărie te obligă să înveți limbile clasice, punînd stăpînire pe toată viața ta. O mîna de învățați, uneori niște bieți dascăli, care nu reușiseră să parvină decît mulțumită unei munci înversurate, și protecției unui mecena, țineau în mîini monopolul cunoașterii, și această comoară n-o transmiteau decît fiilor și fiicelor de patricieni, căci, așa cum zicea Alberti: « Cel ce este neștiutor, fie el nobil de neam, dar fără „litere“, nu-i altceva decît un bădăran ».

Prin obîrșie și prin starea tatălui său, Leonardo făcea parte din acel strat social, din care se recruta pe vremea aceea elita intelectuală. Dar slabele lui cunoștințe de latină, necunoașterea autorilor clasici îl împiedicau să intre într-o societate unde se conversa în latină, și unde era obligatoriu să citezi autorii din antichitate. Pe lîngă aceasta, meseria pe care și-o alesese — cu tot interesele pe care florentinii îl arătau artelor — nu-i dădea dreptul la o considerație socială. Pe vremea aceea, cînd Leonardo își începuse ucenicia, arta nu se desprinsese încă de artizanat. O seamă din pictorii și sculptorii din epoca aceea: Ghirlandajo, Pollaiuolo, Botticelli, Verrocchio, printre alții, începuseră ca ucenici de argintari și țineau atît de mult la bătrînii lor meșteri care-i învățaseră această meserie, încît renunțaseră la numele lor adevărat pentru a transmite posterității pe cel al vrednicului meșter ce-i inițiasse; așa au stat lucrurile cu Botticelli, Verrocchio, Credi.

Pictorii mai bătrâni, ca frații Ghirlandajo, care se hrăniseră cu rămășițele de la masa călugărilor de la Passigiano, cunoșteau prea bine înjosirile îndurate de artiști, tutuitul condescendent al celor mari, simbria lunară, care nu era nici cît cea a unui argat. Artă nu era încă o profesiune potrivită unui tînar de familie.

La cîotitura secolului următor, secol ce vuia de faima lui Leonardo, Michelangelo și Rafael, un Baldassare Castiglione va mai scrie totuși aceste rînduri: «că un tînar de neam bun își poate încerca darurile și în arta picturii, cu toate că aceasta nu este o meserie potrivită unui gentilom.» În culmea gloriei, Leonardo încă se va mai revolta împotriva disprețului contemporanilor săi: «Ați surghiunit pictura în rîndul meșteșugurilor» (Ash. l. 13 r.)

Totuși, spre deosebire de cercurile intelectuale, ale căror descoperiri ar fi putut da contemporanilor comori inepuizabile dacă nu s-ar fi zăvorît în trecut, artiștii și arta înflorea în inima însăși a prezentului. Căci marele eveniment artistic fusese descoperirea realității.

Această eliberare nu era decît o consecință particulară a noului curent. Umanismul nu sfida credința, dimpotrivă el se străduia să găsească o legătură între păgînismul antic și credința creștină. Chiar la Florența se afla un filozof ca Marsilio Ficino a cărui singură preocupare fusese împăcarea lui Platon cu Isus Hristos, încercare din care a făcut marea operă a vieții sale.

Reabilitarea trupului omenesc, care în evul mediu fusese considerat ca nefericita pradă a păcatelor, adusese arta la descoperirea omului. Într-un răstimp uimitor de scurt toți cei ce pictau sau sculptau la Florența strînseră din toate izvoarele cîte se puteau închipui noțiuni despre om. În neastîmpărul căutărilor lor, curînd ei ajunseseră pînă acolo încît refuzau recunoașterea calităților predecesorilor lor: subordonarea față de un efect de ansamblu, dependența reciprocă a formelor.

Adînc înrădăcinată în realitate, arta era purtată de curentul prezentului, încurajată de respectul de sine al cetățeanului, căruia afacerile înfloritoare îi îngăduiau de aici înainte înnemurirea trecerii sale scurte pe pămînt, printr-o statuie de marmură sau de bronz, printr-o frescă sau printr-un tablou. Această primă perioadă a artei florentine devenise apoteoza vieții de toate zilele.

Sfinții cu fața învăluită de fumul tămâii și flacăra pîlpîi, toare a lumînărilor erau artizanii, negustorii din vecinătate; madonele, aplecate peste copilul lor dolofan, oglindeau trufia tinerelor mame florentine, îngerii vestitori și eroii bibliei erau tinerii care năpustindu-se în atelierul pictorului se despuiau de hainele lor obișnuite, ca să apuce praștia lui David. Profeții bărboși erau aceiași bătrîni care se întruneau în Marele Consiliu al orașului, heruvimii se jucau la răs_pîntiile drumurilor, iar scenele din Biblie se petreceau în interioarele toscane, mobilate după cerințele noului gust, cu ustensilele casnice lustruite pentru asemenea ocazii, încăperi care puteau fi năpădite din nou în orice clipă de viața cotidiană. Fiecare lua parte la această glorificare a burgheziei: breasla care comanda o statuie sau un tablou bisericesc, tînărul cu părul buclat care slujise drept model, negustorul bogat care poza alături de soața sa, de copiii și slujitorii săi, sub trăsăturile cine știe cărui ctitor, mag, ori pelerin venit la nașterea Fecioarei, sau ca spectator la Răstignire.

Maestrul la care Leonardo își făcuse ucenicia era reprezentantul tipic al epocii. Andrea di Cione, care își luase numele meșterului său, argintarul Verrocchio, întruchipa această trecere de la artizanat la arta pură, de la siguranța unei simple stăpîniri a materiei la neliniștea nouă a spiritului. Capul său, aproape pătrat, era bine înfipț între umerii largi și vînjoși, cu o frunte încruntată și bombată, cu fălci greoaie, un nas gros proeminent și o bărbie dublă de îmbuibat. Pe această față care tot așa de bine ar fi putut fi a unui țesător sau a unui bancher florentin, doar ochii pătrunzători, puțintel ridicați spre tîmple, cu linia mirată a sprîncenelor deasupra, o privire neliniștită și lacomă, contrastau cu ansamblul trăsăturilor. Gura subțire și crudă, părea despicată cu cuțitul în grosimea obrazilor și se ținea strînsă cu forța, vrînd parcă să ascundă nesiguranța pe care o trăda privirea. Andrea del Verrocchio era, după spusa contemporanilor, «unul din meșterii cei mai prețuiți». Neobosit la muncă, el cunoștea tehnica și stăpînirea tuturor materialelor. Cu degetele lui ferme — degete agile de argintar — el mînuia neîncetat pensula, dalta, paleta sau pila. Andrea nu sta niciodată degeaba, spune Vasari, lucra întotdeauna la vreo pictură sau sculptură, trecînd

adesea de la o operă la alta, pentru ca apucându-se de o lucrare de mai mare durată să nu-i devină cu timpul plicticoasă.

Atmosfera din atelierul lui Verrocchio era alcătuită din îndîrjire, sîrguință, strădanie îndrumată către o țintă precisă. Aici l-a întîlnit Leonardo pe Pietro Vanucci, zis Perugino, mai în vîrstă ca el cu șase ani, care se înverșuna la lucru cu o îndărătnicie țărănească. Perugino își croise drumul spre artă trecînd printr-o mare sărăcie. Adesea, neavînd un pat în care să doarmă, se culca pe o ladă de lemn; el acceptase lucrările cele mai umile, ca să strîngă banii trebuincioși pentru ucenicia lui, și își impusese cele mai groaznice lipsuri ca să ajungă în cele din urmă la un succes covîrșitor. Cu această ușurință de a se concentra asupra esențialului, Perugino înlătura cu hotărîre tot ce nu-i părea absolut necesar. El căuta să nu se împrăstie, sau să se lase sedus de o altă artă, în afară de aceea pe care o alesese. Își pusese în cap să devină pictor, și nu cerea nimic altceva. Și, cînd s-a încredințat că dobîndise toate cunoștințele utile, a pornit-o, mulțumit ca orice om cu dorinți limitate, pe calea agoniseliî burgheze.

Pasiunea pentru lucru, rîvna îndreptată spre însușirea artei, care-i asigură pictorului mijloacele de existență, Leonardo le va întîlni la toți tovarășii săi din atelierul lui Verrocchio. Astfel era, de pildă, acel Lorenzo di Credi, mult mai tînăr decît el, al cărui talent se mărginea la o mare îndemînare tehnică, și care, lipsit de temperament artistic, avea în schimb o uimitoare aptitudine pentru tot ce era superficial. Din cînd în cînd se apuca să imite operele tovarășilor săi, în măsura în care le pricepea. Influența lui Leonardo îl urmări, un timp, ca o umbră gigantică. Ajunsese să-și însușească atît de bine tehnica tovarășului său încît — dacă-i dăm crezare lui Vasari — ar fi fost cu neputință să deosebești copiile sale de originale. În acest grup de artiști, puși pe o înavuțire burgheză, Leonardo avea să găsească acea sete de cunoaștere cel chinuia, doar la Verrocchio. Cu toată diferența de vîrstă, între ei nu era prăpastia aceea care desparte două generații succesive, ca între Michelangelo și maestrul său Ghirlandajo.

Leonardo intrase ucenic la Verrocchio înaintea epocii cînd marile comenzi consacraseră renumele acestuia.

Verrocchio încă își mai căuta calea, luptîndu-se cu noi probleme care puneau la grea încercare măiestria lui. Reprezentarea realistă a spațiului și a corpului omenesc cerea cunoștințe temeinice. Pictorii și sculptorii care de copii fuseseră ucenici într-un atelier, resimțeau din greu lipsa lor de pregătire științifică. Studiul legilor spațiului domina preocupările artistice ale epocii. Bătrînul pictor Paolo Uccello s-a și dăruit, cu pasiune, acestor cercetări, și cînd soția lui arțăgoasă venea noaptea să-l tulbure, pe cînd lucra, el parcă se trezea dintr-un extaz și plin de uimire striga: « Ce lucru minunat perspectiva! »

Cei care se apucaseră să studieze legile spațiului fuseseră artiștii italieni și nicidecum matematicienii, și tot ei ajunseseră, în mod empiric, cu mult înaintea anomiștilor, la cunoașterea corpului omenesc. Verrocchio, a cărui putere de lucru — după Vasari — depășea cu mult darurile sale naturale, se aruncase cu trup și suflet în studiul geometriei. Și Leonardo își dă seama cît pierduse, neglijînd învățătura: atunci pune mîna pe cărțile de matematică, sau cere sfaturi învățaților pe care îi întîlnește. El va păstra mult timp obiceiul de a le cere prietenilor săi mai învățați lămuriri sau păreri. Într-o zi notează într-un carnet: « Să-ți arate maestrul Luca cum se extrage o rădăcină ». (Cod. Atl. 120 c. d.) În decursul lungii sale vieți, va avea întotdeauna nevoie de cîte cineva, care să-i îndrepte grosolanele greșeli de adunare.

În acest început al erei florentine, Leonardo întîlnise pe unul dintre cei mai străluciți învățați ai epocii sale: pe Benedetto Aritmetico, dotat cu un mare simț practic, interesat în comerț și industrie, în problemele mecanicii și tehnicii contemporane. Și Leonardo se va pasiona de timpuriu de mașini, născocind unelte menite să ușureze munca omului: laminoare, filiere, strunguri. Chibzuind într-una asupra potrivirii pieselor și funcționării lor, el se lovește de probleme teoretice, ca transmiterea forței, rezistența materiei; prin experiențe repetate, caută să le dezlege, pînă în clipa cînd avînd un plan pus la punct definitiv, poate să noteze: « Iată ceva simplu și bun. Mai bun ». (Cod. Atl., 380 v. a.)

Lucrînd, el își dăduse din ce în ce mai bine seama de ignoranța lui în ceea ce privește principiile elementare 24

ale fizicii. E îndrumat spre izvoarele clasice ale științei, către cealaltă ramură, mai curînd neglijată de umanism: științele naturii. Împrumută de la prietenii săi lucrări diverse, traduceri în limba vulgară ale unor cărți grecești sau latinești, pe care le descifrează cu multă greutate.

Unul dintre reprezentanții școlii clasice a științelor naturii se afla atunci la Florența: el ducea o luptă fanatică — un fel de cruciadă — împotriva doctrinei neoplatoniciene. Ioannes Argyropoulos sosise la Florența după căderea Constantinopolului, și avea să stea acolo pînă la plecarea lui la Roma unde s-a stabilit către sfîrșitul anului 1471. El predă, în cadrul cursurilor de « Studium generale », filozofia naturii a lui Aristotel din care tradusese *Fizica* și *Despre ceruri*.

Leonardo urmasese aceste cursuri, deoarece în notițele luate în acea perioadă se găsește trecut numele filozofului grec. Totuși, omul a cărui înrîurire fusese hotărîtoare asupra cugetului său tînăr era Paolo del Pozzo Toscanelli. Medic, filozof, om de știință și matematician, Toscanelli era pe atunci obiectul extazierilor atît de ușoare și de trecătoare ale compatrioților săi. El venise, în 1468, să înzestreze Domul cu faimosul meridian, menit să fixeze epoca sărbătorilor Bisericii. Bătrînul, care avea pe atunci peste șaptezeci de ani, se înconjura bucuros de oaspeți, pîndind trecerea străinilor și aventurierilor veniți din țări îndepărtate și căutînd să scoată din povestirile lor un dram de adevăr. Era zgîrcit la vorbă, dar uneori prin ochii lui obosiți de atîta studiu se ivea o licărire și atunci se apuca să discute « și vorbea despre lucruri nemaiauzite ».

Înainte ochilor bătrînului, care nu va mai pune piciorul niciodată nici măcar în incinta orașului său natal, lumea întreagă răsărea deodată cu ținuturile ei încă neexplorate, cu semințiile ciudate, drumurile maritime pe care nu se aventurase încă nici o corabie. Din harababura povestirilor fantastice pe care le ascultase, din măsurile pe care le stabilise cu mijloace insuficiente, el ajunsese la certitudinea că se poate ajunge în Indii mergînd spre apus. El spera că alții mai tineri decît el și mai cutezători, vor izbuti să înfăptuiască marile isprăvi la care visa. Le împărțea discipolilor planuri făcute cu mîna lui, le dăruia sfaturi, iar cînd Cristofor Columb

începu să se gîndească la drumul necunoscut spre India, îi trimise la Lisabona o hartă maritimă pe care desenase tot ce ştia despre lumile necunoscute.

Zece ani după moartea lui Toscanelli, Cristofor Columb, înconjurat de singurătatea duşmănoasă a oceanelor, avea să se aplece peste această hartă şi să compare însemnările prietenului său bătrîn cu contururile ascunse ale lumii noi care se iveau la orizont.

Tot ducîndu-se la Toscanelli, pe Leonardo începe să-l cuprindă dorul depărtărilor, nostalgia lumilor noi, a oamenilor necunoscuţi şi obiceiurilor ciudate de pe acele meleaguri. Mai tîrziu el va încerca la rîndul său să fixeze pe hîrtie pămînturi închipuite, neexplorate, drumuri neumblate încă şi va desena pe hărţi colorate cu migală, un univers cu mai multe feţe.

Leonardo aude vorbindu-se şi despre prefacerile pămîntului şi despre schimbările pe care timpul le efectua în structura lui. El află astfel că mii de ani trecuseră de cînd oasele monstrului misterios văzute în treacăt, în peştera de la Vinci, se albeau zăcînd la suprafaţă. Amintirea acestei descoperiri îl urmăreşte, şi într-un stil plin de o emfază juvenilă, notează cu scrisul său încă prea înflorit: « Cîţi regi, cîte popoare, cîte feluri de orînduiri de state nu s-au succedat din clipa cînd forma minunată a acestui peşte a pierit în acel adăpost întunecos?... Astăzi, distrusă de timp, te odihneşti în pace în acel loc singuratic dar, cu oasele tale golaşe, descărnate, tu ai întărit şi proptit muntele care se înalţă deasupra » (Br. Mus. f. 156 a.).

Toscanelli îl îndeamnă pe tînărul Leonardo să-şi înalţe privirea la cer. El îi explică pe îndelete compoziţia corpurilor cereşti — în chipul în care sînt înţelese în acea vreme, îl face să cunoască legile imuabile care conduc universul. Ca un om căzut în genunchi în faţa unui miracol, aşa contempla Leonardo norii adunaţi înaintea furtunii şi urmăreşte fulgerul ce spintecă văzduhul « agitîndu-şi aripile filfîitoare şi coada înfurcată ». Se minunează de efectele acestei forţe tainice. « O, unealtă straşnică, pe care natura o însufleţeşte, puterea ta nu poate să facă nimic pentru tine! Tu eşti nevoită părăsindu-ţi odihna, să te supui legii impuse naturii de Dumnezeu şi de Timp ».

Entuziasmat de noua știință care se înfiripă în cugetul său, Leonardo vrea, la rîndul său, să întreprindă diferite experiențe, să studieze poziția stelelor. Dar nu-și poate procura instrumentele necesare. Zestrea științifică a epocii este încă prea săracă, și n-a depășit stadiul de dezvoltare la care ajunsese în vechime: pentru a studia astronomia, se recurgea la astrolab care servește la « prinderea stelelor » și de care se va folosi și Cristofor Columb de-a lungul îndepărtatei sale călătorii. E un disc de aramă înzestrat cu ace mobile și a cărui mînuire necesita prezența a trei persoane: una pentru a ține instrumentul, cealaltă pentru a-l regla și a treia pentru a însemna rezultatele. Se mai utilizează și sfera armilară, sferă care înfățișează corpurile cerești; aceasta este alcătuită dintr-un cerc fixat în locul ecuatorului și care pe baza unui joc de inele redă înfățișarea sferei cerești.

Învățații mai întrebuițau și un fel de cruce, ale cărei brațe horizontale se mișcă deasupra unei rigle gradate permițînd măsurarea unghiurilor. În sfîrșit se servesc de cvadrant, fixat pe un perete, pe care o gaură mobilă îngăduie cercetarea obiectelor. Instrumentul cel mai complicat este dioptra alcătuit dintr-o roată dințată, o tijă cu șurub, un scripete și un disc gradat, ea slujind la stabilirea diferențelor de nivele. Este aproape același instrument de care se servise în vechime și Heron din Alexandria.

Toate aceste instrumente sînt rare și costisitoare. Deși le lipsește precizia științifică, ele sînt împodobite cu multe ornamente sculptate și șlefuite. Astfel Leonardo se vede constrîns ca în afară de cărțile de care are nevoie, să se mai împrumute și cu instrumente de la prietenii săi, pentru a-și putea duce la capăt experiențele. El notează într-unul din carnetele sale, că ar putea împrumuta un cvadrant de la un oarecare Carlo Marmocchi, astronom și matematician de valoare mediocră. Se apucă de timpuriu să-și fabrice cele trebuincioase. Ca să măsoare timpul, necesar la anumite experiențe, de care se apucase de pe atunci, își făurește un orologiu de apă despre care spune că este foarte folositor mai cu seamă în timpul călătoriilor. Mai fabrică și altul, care funcționează cu aer comprimat, îl înzestrează cu o greutate de plumb și notează lîngă schiță: «Nu ne lipsesc nici mijloacele, nici căile pentru măsurarea zilelor noastre amărîte.

Trebuie să ne căznim să nu lerisipim și nici să le lăsăm să se scurgă în zadar, fără glorie sau fără a lăsa vreo urmă în cugetul muritorilor. Astfel ca drumul nostru amărît să nu fi fost făcut în zadar ». (Cod. Atl. f. 12 r.) Sînt vorbele unui om încă foarte tînăr care cîrtește despre viață și moarte. Un pesimism prefăcut se amestecă în el cu o sete înfrigurată de glorie, care nu-l va părăsi niciodată. Dorința de a lăsa o urmă în eternitate despre trecerea lui pe pămînt se asociază în Leonardo cu un interes pasionat pentru cercetări, ceea ce pentru el reprezintă un scop în sine. E hărțuit între aceste două forțe, care îl stăpînesc pe rînd și încearcă să recîștige timpul pierdut prin salturi bruște. În atelierul lui Verrocchio vine adesea în contact cu oameni iluminați de succes, și acest contact îi pare firesc ca și cînd ar fi el însuși unul de ai lor.

În prima parte a șederii sale la Florența, încă zăpăcit de atîtea impresii contradictorii, are loc întîlnirea lui cu omul care întruchipează toate virtuțile și toate defectele marelui oraș, orgoliul, puterea, vioiciunea spiritului, gustul pentru artă, răceala calculată, precum și clocotitoare bucurie de viață: Lorenzo de Medici. Banca Medicilor este expresia cea mai palpabilă a acestei superiorități economice a Florenței care este opera tuturor claselor, a tuturor energiilor anonime ale populației. Ea tratează cu trimișii prinților mai mult sau mai puțin legitimi, ea susține împărați și regi, decide soarta războaielor, formarea noilor state, înlesnește sau împiedică marile împrumuturi ce hotărăsc soarta tuturor acelor ambițioși care caută să-și asigure prin arme noi cuceriri.

Lorenzo de Medici, moștenitorul acestei tradiții strălucite, este fiul lui Piero cel Bătrîn, zis « Il Gottoso » (cel cu podagră): întîlnim la el, alături de un temperament autoritar, inteligența și profunda cunoaștere a oamenilor atît de caracteristică la bunicul său, bătrînul Cosimo.

În cursul anului 1468 orașul suferise foarte mult de pe urma războiului dus împotriva condotierului venețian Colleoni, cît și de pe urma ciumei. Drept care Lorenzo, după ce încheie pacea, se grăbi să organizeze un mare turnir spre ai mai înveseli un pic pe cetățenii nemulțumi ai Florenței.

În atelierul lui Verrocchio încep mari pregătiri în vederea sărbătorii: se pictează steaguri și prapuri, se desenează costume, iar în ziua turnirului elevii maestrului Andrea se înghesuie prin mulțimea curioșilor din piața Santa Croce.

Glasul voios al trâmbițelor vestește ivirea alaiului: un prapure alb și roșu filfâie în vîntul puternic iar mai departe tropotul cailor răsună pe caldarîm vestind sosirea cavalerilor străini, în armurile lor de oțel strălucitoare. După aceea vin nobilii în costume pestrițe, cu nume atît de ilustre, încît mulțimea și le repetă, trecîndu-le din gură în gură într-un murmur plin de respect. În urma străinilor și a nobililor, un adolescent călărește singur. Obrazul colțuros, smead, prelung e încadrat de plete mari de păr negru, mătăsos. Are un nas vulturesc, gura subțire, disprețuitoare, dar aerul său visător, trist și rătăcit este al unui poet, sau al unui sortit unei morți timpurii: este fiul cel mic al lui Piero, Giuliano de Medici. Leonardo îl privește pe cavalerul ce trece prin fața lui, de-abea ceva mai tînăr decît el, al cărui cap trufaș e dat pe spate. Este îmbrăcat de sus și pînă jos în argint, iar tunică scurtă stă pe el țeapănă ca o armură, sub grămada de broderii de perle, în timp ce aurul pal al soarelui iernatic se oglindește într-un rubin enorm care sclipește printre penele beretei de catifea.

« Îmbrăcămintea lui a costat opt mii de galbeni », șușotesc florentinii, totodată speriați și măguliți de această risipă măreață.

Trompetele sună mai tare, tobele bat întețit. Urale izbucnesc la trecerea unui bărbat tînăr, care înaintează încet prin mijlocul mulțimii. E Lorenzo de Medici. Are douăzeci de ani. Pe calul său voinic pare scund și îndesat. Capul pătrat este bine înfipt între umerii puternici iar părul, aspru și greu îl face să pară și mai greoi și mai lat. Bereta brodată aruncă o umbră peste trăsăturile lui neregulate, peste nasul greoi, mult adîncit la rădăcină, peste ochii cu orbitele adînci și peste gura mare, cărnoasă, cu bărbia colțuroasă ce condensează toată urîtenia acestui chip într-o expresie de forță. Culoarea tenului pălește pe lîngă eșarfa roșie și albă care-i străbate pieziș pieptul vînjos. Steagul său este tot roșu cu alb iar Verrocchio zugrăvise pe el portretul Lucreziei dei Donati, iubita lui Lorenzo, împletind o coroană

de lauri sub un curcubeu, însoțită de deviza: « Timpul revine ».

Spectatorii adunați în piața Santa Croce povestesc că perla lui Lorenzo valorează — doar ea — cinci sute de galbeni, că diamantul care sclipește pe scutul său, numit *il Libro* ar face, pe puțin, două mii de galbeni. Și Lorenzo, ieșind învingător din turnir, notează în jurnalul său — ca un bun negustor și întru totul la fel cu compatrioții săi — că, deși sărbătoarea îl costase zece mii de fiorini de aur, el socotește că suma fusese bine investită.

Leonardo, care n-are cîtuși de puțin mentalitatea unui negustor, și cu atît mai puțin pe aceea a unui politician, el, care nu cunoaște valoarea creditului bancar, și nici nevoia de a impresiona mulțimile, simte trezindu-se în el o arzătoare dorință de lux, gustul veșmintelor bogate, al brocarturilor căzînd în falduri, al valurilor suple pe care le face catifeaua, al cailor mergînd în trap semet, al trecerii trufașe prin talazul mulțimii, — privilegiile mai marilor lumii. Această sete de lux dăinuie în sufletul său alături de o lipsă de nevoi personale, eclipsînd-o uneori sau închinîndu-se în fața ei, așa cum trăiesc simultan în el, visul gloriei și aplecarea către cercetările dezinteresate.

Dar ambiția ce-l chinuiește pe Leonardo este încă nedeslușită, și trasă înapoi și încolo de incertitudinile tinereții, ceea ce îl face să-și caute mai mult bîjbîind calea destinului său.

Se lasă inițiat de Verrocchio în toate mijloacele expresiei artistice. Modelează în argilă capete bucălate de copii, busturi de fete cu zîmbet primăvăratec șters pe jumătate, opere dispărute în zilele noastre — doar contemporanii le mai păstrau amintirea. Curiozitatea lui Leonardo este atît de vie, încît pentru moment uită parcă de adevărata lui vocație; se interesează de tot ce se face în atelier, nu numai de pictură sau de modelaj, dar și de lucratul marmurei, al cerii, de șlefuirea metalelor, de topirea bronzului. El se deprinde cu toate procedeele întrebuințate în epoca lui. La parte la munca ucenicilor, care toarnă marea sferă de cupru aurit, menită să împodobească cupola Domului. Iar cînd Verrocchio sudează o cruce, pe care vrea s-o facă atît de trainică, încît să reziste împotriva tuturor intem-

periilor, Leonardo urmărește îndeaproape mijloacele folosite de meșterul său, ia parte și la momentul cînd în mijlocul aclamațiilor furtunoase ale mulțimii, sfera este fixată pe lanternoul Domului. Peste aproape o jumătate de secol, vrînd să facă o sudură neobișnuit de grea, Leonardo își va aminti această experiență memorabilă și va nota: «Aduși aminte de mijloacele folosite pentru sudarea globului de pe Santa Maria del Fiore». (G. f. 84 v.).

«Dar, fiindcă alesese profesia de pictor, studia îndeajuns de mult după natură», spune Vasari, nu fără oarecare părere de rău, văzînd cum se risipesc daruri atît de mari. Așa cum Leonardo nu neglijează niciunul din procedeele noi ale tehnicii, el nu se dă în lături nici din fața exercițiilor impuse de maestrul Andrea elevilor săi. Reproduce cu răbdare cutele rigide ale stofelor unse cu lut, procedeu întrebunțat adesea de Verrocchio la lecțiile sale, și pe care Leonardo mai tîrziu îl va critica cu asprime în *Tratatul despre Pictură*. Desenează capetele bătrînilor cu obrajii zbîrciți, aleși de maestru pentru a fi modele. Copiază cu ușurință desenele lui Verrocchio care trădează gustul maestrului său pentru podoabe de mare finețe, cozile de păr împletite, căștile cu guri de leu căscate deasupra, monștri înaripați, creste de cocoși care atîrnă ca plantele agățătoare. Tot ce reproduce astfel îi va folosi într-o zi, ca o moștenire păstrată aievea.

Dar Leonardo nu-și limitează cunoașterea doar la studierea corpului omenesc.

«Pictorul care nu iubește în aceeași măsură toate lucrurile care sînt de domeniul picturii nu va fi niciodată universal», declară el mai tîrziu în *Tratatul* său. Dar în epoca formării sale, confrății săi susțin, împotriva lui, că peisajul nu are alt rost într-o pictură, decît de a pune în relief corpul omenesc. Botticelli pretinde chiar că e pierdere de timp să studiezi natura, căci este de ajuns să arunci pe perete un burete îmbibat cu un lichid cu o culoare frumoasă, ca să vezi apărînd cel mai frumos decor.

Leonardo își va aminti mai tîrziu de această ceartă din atelier, și va spune, vorbind ironic despre Botti-

celli: « De altminteri, acest pictor picta peisaje jalnice ». (*Trattato della Pittura*, par. 60)

Primul desen datat al lui Leonardo, care ne-a parvenit, este un peisaj care se află la Uffizi, și pe care notase el cu scrisul său inversat¹: « Ziua Madonei Zăpezilor, 5 august 1473 ». Este un peisaj de munte, amintire scumpă a copilăriei, prins în linii ușoare. Această vale care se întinde spre zare printre povârnișuri stîncoase, acest spațiu plin de aer și de lumină, lipsit cu desăvîrșire de orice prezență omenească, reprezintă în istoria artelor primul peisaj autonom conceput ca atare.

În clipa în care el datează acest desen, ca și cînd data ar fi fost foarte importantă pentru el, Leonardo are douăzeci și unu de ani. Își terminase ucenicia și se înscrișese de un an în breasla pictorilor. Totuși el nuși dobîndise încă adevărata independență artistică, și nici măcar o stare materială mulțumitoare. Situația lui financiară este atît de precară, încît nuși poate plăti cotizația de membru în breaslă, nici săși cumpere lumînările cu care pictorii obișnuiau să împodobească portretul sfîntului Luca, patronul lor, de ziua acestuia. Tatăl său însă continua săși îndeplinească cu succes și profit sarcina lui de notar; el locuiește într-o casă din Piazza Firenze, ocupînd-o aproape toată, și mai are și un birou pentru care plătește o chirie anuală de douăzeci și patru de fiorini. Cu toate că Ser Piero nu are copii din cea de-a doua căsătorie, pare-se că nu poate găsi un loc ca săși adăpostească fiul în vasta lui locuință.

Părăsit de ai săi, fără mijloace de trai, Leonardo continuă să locuiască la Verrocchio. Dar maestrul Andrea se zbate și el în mari lipsuri. Are în grija lui multe neamuri sărace și este nevoit să vîndă una după alta casele moștenite de la tatăl său. În curînd, îngropat în datorii, va trebui chiar să părăsească reședința lui familială. Rămăsese burlac, de gospodăria lui îngrijindu-se o soră de-a lui, văduvă cu trei copii, pe care-i primise în casă. Deși trăia strîmtorat și se plîngea de povara unei mari familii și de sărăcie, el îi dă totuși găzduire lui Leonardo.

¹ mergînd de la dreapta la stînga (N.r.r.)

Această dependență materială și participarea anonimă la opera maestrului, nu pot să nu exercite o puternică influență asupra unui tânăr ambițios. Dar interesul său e atât de multilateral încât se pare că se mulțumea doar cu propria lui bucurie de a trăi. Însăși multiplele sale daruri firești îl împiedică parcă să-și găsească calea. Când, ca orice tânăr, el caută cel mai bun mijloc de expresie artistică, folosirea cea mai largă a propriilor capacități, el se trezește ca paralizat de prea marea ușurință de care dă dovadă. Se risipește, fiindcă nu reușește să fixeze limitele posibilităților sale; decum o ia pe un drum, acesta pare să-l ducă foarte departe, pînă la infinit. Tot ce întreprinde îi reușește prea ușor. El reproduce tot ce i se întipărește pe retina ochiului cu o îndemînare aproape uimitoare, egală doar cu acuitatea unei viziuni căreia nu-i scapă nimic. Se încumetă să cerceteze problemele abstracte cele mai aride, ajutat de o memorie care nu uită niciodată ce a agonisit. Și ca și cum n-ar fi îndeajuns de uluitor pentru un tânăr să fie covîrșit de atîtea daruri, natura îl mai înzestră și cu o putere rară de seducție, o putere de a cuceri oamenii, cu care deocamdată nu știe ce să facă.

Copilul frumos cu buclele aurii a devenit un adolescent care seamănă cu zeii antichității răsăriți din solul Italiei. Nici o imagine din tinerețea lui nu s-a păstrat. Epoca lui care n-a lăsat cu atîta risipă portretele atîtor necunoscuți, burghezi anonimi, sau pictori mediocri, atîtea fețe cinice, îmbuibate, indifferente, a neglijat să prindă pentru posteritate trăsăturile tînărului Leonardo. Singură o veche tradiție leagă numele său de chipul unui arhanghel de pe tabloul unui elev al lui Verrocchio, mult timp atribuit lui Botticelli și confruntarea cu singurul portret autentic care există a lui Leonardo, ne face să dăm crezare acestei tradiții.

Într-adevăr, în amintirea contemporanilor săi, Leonardo apare ca un arhanghel. Înalt, zvelt, cu umerii largi, șolduri înguste, trupul său se înalță cu capul aruncat puțin spre spate, vrînd parcă să acapareze toată lumina. Fruntea lui e foarte lată și aproape pătrată sub umbra buclelor arămii, ochii se desenează sub arcele puternice ale sprîncenelor, prelungi, luminoși, cu o privire directă și insistentă. Nasul cu șeaua lată și nările sensibile pornește drept din frunte, buza

superioară subțire, puternic desenată se sprijină pe buza de jos fremătîndă și cărnoasă, și doar o bărbie aspră și pătrată înzdrăvenește acest obraz prea perfect, dîndu-i un aer de fință în carne și oase.

«Era cel mai frumos chip din lume», declară istoricul Paolo Giovio. Și pe acest obraz flutura un zîmbet care alunga parcă tot ce era apăsător și meschin pe pămînt. «Prin splendoarea înfățișării sale, însenina orice suflet mîhnit», îi povestiseră lui Vasari contemporanii săi, care nu uitaseră niciodată surîsul lui Leonardo.

Lipsit de tandrețe în copilărie, Leonardo simte dintr-o dată vraja pe care o răspîndește în jur, și îi resimte efectul amețitor. Ponosul îndurat în frageda sa tinerețe va fi despăgubit din plin de prietenii care ocupă din ce în ce mai mult loc în viața lui. Printre însemnări, găsim numele unor prieteni florentini, unor tovarăși («compare»), iar într-un fragment de scrisoare adresată unui necunoscut, el îl numește pe acesta «iubitul meu cel mai iubit, doar al meu».

Se pare că Leonardo avea atîta nevoie de a fi admirat, încît pune totul la bătaie spre a o stîrni, pînă și forța mușchilor săi de oțel. E stîngaci (scrie chiar cu stînga) și se poate folosi în aceeași măsură de ambele mîini. Prietenii lui din tinerețe povestesc că într-o zi se agățase de hățurile unui cal scăpat, și-l oprise brusc din galop. Strîmba între degete potcoava de cal sau cioșcanul greu al porții, de parcă ar fi de plumb. Ia o lamă de oțel, o înfășoară într-o batistă și o sparge ca și cum ar fi de sticlă.

Tinerii lipsiți de griji pe care îi frecventează își manifestă zgomotos bucuria de a trăi, precum spunea poetul florentin Sacchetti: «Fiecare vociferează spre a-și exprima bucuria. Să piară cel care nu vrea să cînte!». Glasul lui Leonardo le domină pe toate celelalte. Nimeni, din cei care îi auziseră vreodată timbrul deosebit, nu-l mai putea uita. Leonardo se acompaniază cu instrumente inventate de el, cărora izbutise să le dea o mare varietate de tonuri. Și deoarece el vrea nu numai să farmece, dar să-și și intrige prietenii, dă lăutelor sale cele mai ciudate forme, cranii de animale sau liniile unui pește.

Viața tînărului Leonardo are și o latură poznașă, gustul invenției și al farsei, ca și cînd copilul de altădată care nu se jucase destul, ar mai dăinui în el, și ar vrea să-și ia revanșa. În toiul unor experiențe științifice îi vin în cap fel de fel de idei năstrușnice. Preocupat să obțină un « roșu frumos » sau un « verde viu », se întrerupe ca să distileze apă de toaletă pentru mîini, din flori de portocal sau iasomie. Printre planurile unor laminoare sau cuptoare se ivesc pe neașteptate însemnări despre tururi de prestidigitație pe care le inventează ca să-și uimească prietenii cînd se adună laolaltă. Seara, așază în fața lui un pocal plin cu ulei fierbinte în care toarnă vin roșu, făcînd să țîșnească o jerbă de flacără multicoloră. (Cod. Atl. 380 r.b.)

Își pregătește scamatoriile sau farsele pe care avea să le facă prietenilor săi, cu multă grijă, cu o seriozitate aproape pedantă. Le arată cum poți să arunci într-un pahar plin cu apă trei bănuți, și să nu verși un strop; cum poți să rupi un băț ale cărui capete stau sprijinite pe cîte un pahar; cunoaște o serie de păcăleli, de distracții, de demonstrații de forță care cer un ochi sigur și mîna suplă a unui scamator de profesie. Compune și ghicitori, șarade, copiază poezii și cîteodată — cînd poeziile aparțin unui poet mai puțin cunoscut — îi face pe prieteni să creadă că el le improvizase pe loc. Într-un sonet copiat se regăsește toată atmosfera de pe vremea în care tînărul Leonardo se mulțumea doar cu bucuria de a trăi.

Nu poți face ceea ce vrei?

Fă doar ceea ce poți.

A vrea este o nebunie, cînd n-ai în mînă

puterea.

Leonardo al cărui efort constant fusese de a împinge și mai înainte limitele posibilului, nu va cunoaște în toată viața lui decît o scurtă perioadă de nepăsare în care se mulțumește cu această filozofie superficială, a cărui ambiție se mărginește la scopuri ușor de atins. Prietenii lui Leonardo, care îi dau iluzia unei comuniuni de idei și de sentimente, sînt tineri de familie bună, dar care ca și el trăiesc mai curînd în afara societății. Au mult timp și se țin numai de năzdrăvăni. Ceea ce

îi unește este plăcerea de a face farse, care pe Leonardo nu-l va părăsi niciodată. Dar înainte de toate ei au în favoarea lor strălucirea tinereții și frumuseții, care răscolește adînc simțul artistic al lui Leonardo.

Printre desenele din epoca aceasta apar mereu aceleași chipuri împărtaşindu-se și din vis și din amintire. Toți au același profil grec foarte pur, nasul în prelungirea liniei drepte a frunții, păr buclat, îndulcind ovalul obrazilor, o gură senzuală, mult prea mică, cu buza de sus scurtă iar în ochii lor rotunzi o privire goală, care nu spune nimic. Unul din prietenii cei mai buni ai lui Leonardo, cu cîțiva ani mai în vîrstă și, ca și el, fiul unui respectabil notar florentin, are o voce neobișnuit de frumoasă. Leonardo l-a învățat să cînte din lăută și îi fabrică niște instrumente cu corzi avînd un registru foarte larg pentru epoca aceea. Alt prieten de-al lui, fiul unui grădinar din Peretola, din apropierea Florenței, Tommaso Masini, este o caricatură a propriilor sale talente împrăștiate; încearcă să facă pictură, fiind ucenic aurar dă dovadă de o pricepere deosebită. Găsindu-și numele burghez lipsit de strălucire și dîndu-se drept ghicitor, el își ia numele de Zoroastro de Peretola; pe urmă renegîndu-l pe cinstitul său tată, se dă drept bastardul lui Bernardo Rucellai, neam cu familia Medici. Acest băiat înalt, foarte palid la față, cu trăsături puternice și cu privirea pătrunzătoare, are aceeași iscusință ca și Leonardo în jocurile de dibăcie și de prestidigitație; el ajunge maestru în arta de a păcăli oamenii, înainte de a se fi apucat de șantajuri și de coțcării.

Leonardo îl luase drept țintă a sarcasmelor sale, dar Tommaso se lăsa în voia lui, fiindcă, în ciuda înclinărilor sale ciudate, are destul bun simț ca să-și dea seama de foloasele pe care le poate trage împrietenindu-se cu tineri de neam bun.

Leonardo se leagă cu ușurință de tot ce este ciudat, de ființe stranie care se agită la marginea societății ca niște licurici. El are o tainică predilecție pentru abisurile naturii umane, a cărei adîncime nu a măsurat-o încă, dar care îl ademenește ca tot ce nu cunoaște margini. Poate că se lasă antrenat cu atît mai mare ușurință de gusturile sale primejdioase, cu cît e sigur de el însuși și cunoaște temeinic echilibrul caracteristic frii

sale. Chiar dacă se complăce în tovărășia unor tineri zvăpăiați, el însuși dă dovadă de o prudență precoce, retrăgându-se, instinctiv, dinaintea oricărui exces.

În aceste vremuri cînd se spun cu voie bună glumele cele mai pipărate, cînd breslașii cîntă în piețele publice, cîntece deocheate, Leonardo ocolește, în povestirile lui, reținut parcă de o pudoare, și ea înnăscută, orice aluzie erotică. Trăind într-un oraș în care se profită de renașterea tradițiilor antice, spre a se face din beție un cult în cinstea lui Bacchus, Leonardo fuge de orice beții, avînd oroare de efectul tulburător al alcoolului care « o dată băut, se răzbună pe cel care-l bea ». De asemenea, e cumpătat la mîncare, hrănindu-se mai cu seamă cu legume și fructe, iar mai tîrziu va adopta un regim strict vegetarian.

Acestei năzuinți către o viață simplă și fără excese, îi corespunde o înfățișare foarte îngrijită, o curățenie migăloasă, care devine o necesitate fizică poruncitoare. Astfel, cînd se apucă de treburi cerînd mînuirea unor instrumente care murdăresc, notează: « ce trebuie să faci, ca să nu-ți murdărești unghiile ». Acest cult înăscut pentru ordine alcătuiește baza unei filozofii pe care mai tîrziu o va formula, spunînd sentențios: « Cel ce vrea să vadă cum sălășluiește sufletul în trupul său, să vadă deci cum întrebuintează acest trup sălașul său zilnic; adică dacă acest sălaș este murdar și neîngrijit, trupul va fi ținut de sufletul său la fel de murdar și de neîngrijit ». (Cod. Atl. f. 76 r.)

Generații de juriști i-au transmis anumite obiceiuri pedante; acestea ies la iveală la el în diferite întorsături de frază, încă îmbibate de ambianța solemnă a învățaturii lui Ser Piero, și printre notele sale împrăștiat, el desenează cu un scris sîrguincios niște înfloritură în jurul formulei întîlnită adesea în dosarele notarului: *In Dei nomine. Amen.* Această moștenire părintească apare adesea la el pe neașteptate cînd înșiră cu mare precizie cifrele puținelor sale resurse și ale cheltuielilor și mai modeste, sau cînd notează, pe negîndite, o dată foarte precisă pe niște însemnări făcute zi de zi. De-a lungul întregii sale vieți, Leonardo va avea asemenea accese trecătoare de meticulozitate burgheză. El simte din cînd în cînd nevoia să facă bilanțul activității sale și să aștearnă pe hîrtie, cu mare grijă, tot cel

preocupă. Dar, oricât ar fi de contrariat de forțele care îl agită astfel, Leonardo știe să le echilibreze, să stabilească un acord provizoriu între el și lumea exterioară. Tînăra lui ambiție se mulțumește deocamdată cu niște plăceri ce-i măgulesc amorul propriu iar setea de cunoaștere se risipește în hoinăreli și într-o curiozitate instabilă. În asemenea momente, el pare un înotător, care, gata de a plonja, se leagănă pe vârful picioarelor, încordîndu-și toți mușchii și trăgînd în piept aer înainte de a-și face vînt.

Totuși nepăsarea în care se complăce, prietenii în voia cărora se lasă, fără discernămint, îl vor face să sufere cumplit și îl vor supune la grele încercări. Cîțiva indivizi foarte suspecti se strecuraseră în cercul prea deschis al prietenilor săi și, dintr-o dată, drama se năpustește asupra lui Leonardo, zguduindu-l pînă în adîncul încrederii sale în el însuși și în viață.

În pașnicul oraș burghez al Florenței, există un obicei care îngăduie jocul tuturor calomniilor, al tuturor trădărilor: este denunțul anonim făcut la poliția de moravuri. Cutia de scrisori numită *il tamburo*, pusă în acest scop la Palazzo Vecchio este o provocare la răutate și invidie. Într-o zi, exact la 8 aprilie 1476, se depune o plîngere împotriva unui oarecare Jacopo Saltarelli, în vîrstă de șaptesprezece ani, care este învinuit de legături homosexuale, de «sodomie», spre a întrebuiința limbajul acelor vremi. Printre cei patru florentini pe care învinuitul îi frecventează este citat și numele lui Leonardo, fiul lui Ser Piero da Vinci, domiciliat la Andrea del Verrocchio.

Este o învinuire destul de frecventă în epoca aceea. Umaniștii școlii platoniciene reînviaseră cultul frumuseții efebilor, preamărind prietenia și camaraderia, iar dușmanii lor se răzbunau socotindu-i perversi.

Filozoful Marsilio Ficino, în ultimul capitol al cărții sale despre Platon, «Apologia de moribus Platonis», încercase să apere memoria marelui filozof împotriva «acestor cîini care încearcă să întineze gloria marelui maestru»; el declară că dacă într-adevăr Platon iubise adolescenții, nu trebuie văzut în aceasta nimic altceva decît o înclinare cu totul ideală a firii sale îndrăgostite de frumusețe. De asemeni și conducătorul Academiei platoniciene de la Roma, Pomponio Leto, fu și el acuzat

de raporturi contra naturii cu discipolul său, un tânăr venețian, a cărui frumusețe o cîntase în poemele sale. În închisoarea în care-l zvîrliseră, Pomponio Leto se apucase să-și pledeze cauza, citînd fraze de-ale lui Socrate, aidoma cu ale sale. Calomnia care nu-i cruța nici pe umaniștii cei mai de vază avea să lovească cu și mai mare cruzime un tânăr care nu cunoștea nici un protector puternic ca să-i ia apărarea. Tulburarea lui fu agravată de anumite complicații familiale. Foarte tînăra soție a tatălui său — cea de-a doua — murise după cîțiva ani de căsnicie. Văduvul nemîngîiat — măcar pentru un timp — gîndindu-se la propriul său sfîrșit, își cumpărase un loc de veci la Badia din Florența. Dar doliul și singurătatea nu se prea potriveau cu firea lui aprigă și încercă încă o dată să-și refacă viața. Cea de a treia soție, Margherita di Guglielmo, îi aduse o zestre de patru sute de fiorini; și ea era foarte tînără, aproape o copilă, totuși destul de curajoasă ca să se aventureze într-o legătură ce avusese cîteva precedente nu prea fericite, lucru care ar fi putut s-o facă să șovăie.

Leonardo se simte mai înstrăinat decît oricînd de tatăl său, care, curînd după noua căsătorie, la vîrsta de cincizeci de ani, are bucuria de a vedea născîndu-se primul copil legitim. Pentru un notar respectabil, a cărui faimă și avere sporesc neîncetăt — se desparte în vremea aceea de colegul său florentin cu care se întovărășise la început — învinuirea îndreptată împotriva fiului său este cu atît mai gravă. Preocupat doar de propria lui persoană, plin de o indignare virtuoaasă, fără îndoială că nu avu alt gînd decît de a-i reproșa fiului său pata pe care acesta o aruncase peste onoarea familiei. În disperarea lui, Leonardo caută un sprijin pe lîngă toți acei care i-ar fi putut veni întru ajutor; se adresează întîi unor rubedenii mai îndepărtate, unui unchi care locuiește la Pistoia, — s-ar putea chiar să fi încercat reluarea unor legături cu maicăsa, căci într-un fragment dintr-o scrisoare trimisă unui prieten, scrie: « Spune-mi cum s-au petrecut lucrurile acolo, spune-mi dacă Caterina vrea să facă. . . » (Cod. Atl. 71 a.) Numele unchiului său Francesco îi revine mereu în gînd, îl notează de cîteva ori, pe urmă îl șterge, ca și cînd și el l-ar fi dezamăgit. Tînărul atît de sărbătorit, atît de popular printre priet-

tenii săi, amețit de succese ușoare, își dă seama dintr-o dată că e părăsit de toți, și această constatare îi descoperă prăpastia singurătății umane. El își dă seama de neputința omului în fața calomniei, în fața clevetirilor viclene, ascunse în umbră. « Gura ucide mai mulți oameni decât cuțitul », scrie el într-o scrisoare.

Ca toți acei care au simțit fugindu-le de sub picioare pământul ferm al încrederii, căutînd în zadar un sprijin, Leonardo va păstra în sufletul său pentru totdeauna o neîncredere veșnic trează și o teamă bolnăvicioasă de josnicia omenească. El le adresează florentinilor pe care îi cunoaște, scrisori pline de rugăminți, mai cu seamă lui Bernardo di Simone Cortigiani, gonfalonier al Florenței, despre care Ficino spune că era « un bun tovarăș în urmărirea adevărului ». Leonardo îi destăinuie acestui străin toată disperarea lui intimă. « Precum vă mai spusesem zilele trecute, știți că n-am pe nimeni . . . și dacă nu există iubire, atunci ce mai rămîne din viață? . . . » îi scrie, și adaugă cuvîntul: « Prieten » împodobit cu floricele, parcă în derîdere.

Poliția de moravuri supune pe acuzați unui interogatoriu minuțios, toate amănuntele vieții lor particulare, sînt trecute prin ciurul întrebărilor celor mai brutale. Inculpații sînt puși alături de profesioniști ai viciului, și după interogatoriu, ancheta e suspendată pentru două luni interminabile, după care se dă în sfîrșit verdictul de achitare.

Totuși, această încercare a otrăvit pentru totdeauna viața sentimentală a unui tînar. Setea lui de frumos, care îl atrăsese spre prieteni cu un aer puțin efeminat, putea ea să poarte un nume atît de urît, nevoia de tandrețe putea fi astfel pîngărită? Mai mult chiar decît nedreptatea, a cărui victimă devenise, îl revoltă proceseele grosolane, trivialitatea discuțiilor într-un birou de poliție. Pudoarea lui rănită dă proporții uriașe unei întîmplări nenorocite, pînă ași paraliza simțurile și ași inhiba pornirile sexuale. De aici înainte el se va îndoi de orice sentiment spontan; orice relație — cu bărbați sau femei — îi vor părea dubioase, vor trezi în el un dezgust. Peste mulți ani, Leonardo încă va mai scrie: « Actul împreunării și membrele de care se slujește sînt atît de urîte, încît dacă n-ar fi frumusețea obrazilor, podoabele participanților și elanul neînfrînat, natura

ar duce la piele specia umană». (W. An. A. 8 v.) Trec săptămîni în şir de teamă şi de dezorientare. Fusesse într-adevăr arestat pe vremea aceea, sau numai închipuirea lui hăituită îl face să creadă că va fi întemniţat? O frază enigmatică, scrisă mult mai târziu, face toată întîmplarea aceasta mai obscură: poate că se gîndeşte la tînărul Jacopo Saltarelli care servea drept model pictorilor cînd spune: « Cînd l-am făcut mic pe Dumnezeu, m-aţi închis, dacă acum îl fac mare, îmi veţi face un rău şi mai mare ». Teamă arestării îl urmăreşte şi vrînd parcă cu orice preţ să-şi salveze libertatea, desenează pe o filă din acea epocă « un instrument pentru a deschide o închisoare pe dinăuntru ». (Cod. Atl. 9 v.b.) Această unealtă inventată de el constă dintr-un cleşte de fier prevăzut cu un şurub ce serveşte la scoaterea cuielor, semănînd oarecum cu acel instrument din zilele noastre folosit la întinderea firelor electrice.

Leonardo pare de asemenea, că nutreşte şi nişte planuri teribile de răzbunare: el studiază îndelung modul de a injecta otravă în pomii fructiferi spre a obţine fructe otrăvite care, frumoase şi parfumate ca fructele obişnuite, sînt aducătoare de moarte. (Cod. Atl. f. 12 r.) Ce duşman vroia el oare să lovească, cu atîta viclenie? Se gîndea oare să se suprimе chiar pe sine? Pare stăpînit de un gînd înfiorător şi face chiar o aluzie citînd un pasaj din « Metamorfozele » lui Ovidiu, căci este atît de tînăr, încît îşi exprimă sentimentele cu ajutorul citatelor din autorii clasici . . . « Nu cred, o, greci, că s-ar putea povesti isprăvile mele, chiar de le-aţi fi văzut, fiindcă le-am săvîrşit fără martori, avînd complici doar bezna nopţii! » (Cod. Atl. 71 r.a.)

În timp ce elabora planurile sale misterioase şi imposibile, el visează de asemeni la cataclisme îngrozitoare, dorindu-le parcă spre a îneca propriile sale suferinţe într-un prăpăd universal. Cu o plăcere satanică, pictează sfîrşitul lumii ce va nimici neamul nelegiuit al oamenilor.

Şi natura e tot atît de crudă ca oamenii — spune el — fiindcă a poruncit ca animalele să trăiască omorîndu-se între ele şi, ca şi cînd această exterminare reciprocă nu i-ar ajunge, « ea răspîndeşte aburi otrăvitori

și rău mirositori deasupra animalelor și mai cu seamă a oamenilor, care dacă n-ar fi asta, s-ar înmulți la nesfârșit, de vreme ce ei nu sînt mîncăți de alte animale ». (Br. Mus. 156 v.)

Dar într-o zi, pămîntul blestemat, unde orice viață se irosește, se va usca, apa va pieri în măruntaiele lui, cursul fluviilor se va opri dintr-o dată, plantele se vor ofili pe loc, « animalele care se hrănesc cu ierburi vor muri, leii, lupii și toate animalele de pradă nu vor mai avea ce mîncă, în sfîrșit oamenii, după suferințe cumplite, își vor da ultima suflare, scoarța pămîntului se va face scrum și cenușă, și astfel se va prăpădi întreaga fire ». (Br. Mus. 155 v.)

Chiar după ce disperarea lui de la început se mai duce și revolta se mai potolește, Leonardo continuă să cugete asupra morții, eterna tovarășă a vieții: « Priviți! dorința de a te întoarce îndărăt, de a reveni la matcă seamănă cu zborul fluturilor spre lumină. Și omul care, în dorința lui mereu înoință, așteaptă ca pe o sărbătoare fiecă primăvară nouă, fiecă vară nouă, și mereu alte luni noi, și alți ani, veșnic noi, își închipuie că timpul, chemîndu-l întîrzie într-una, fără a-și da seama că el este propriul său sfîrșit pe care-l cheamă astfel prin dorințele sale ». (Br. Mus. 156 v.)

Crezînd că toate dorințele, toate elanurile sale au murit, el poartă cu sine o sumbră superioritate, față de toți acei care mai așteaptă ceva de la ziua de mîine. Un prieten, mișcat de deznădejdea lui, îi trimite, spre al mîngîia, un lung poem, păstrat printre hîrțile sale. Dar o pată mare de cerneală se întinde pe foaie, astfel încît doar un singur rînd a rămas deslușit: « Lionardo, al meu Lionardo, de ce atîta chin? » Prietenul — care îi scrie numele în maniera florentină — îi împărtășește fără îndoială mila lui, fiindcă Leonardo îi răspunde printr-un alt poem, în care orgoliul său tînr și proaspăt și amara lui înțelepciune resping o compătimire de suferință: « Nu mă disprețui, sărac nu sînt: sărac e acela ce are prea mari dorinți ». (Cod. Atl. f. 71 r.)

Încercarea pe care o trăise, îi spulberase năzuințele rupîndu-l de toți cei din jur; descumpănit, vrea să părăsească Florența, pentru a-și găsi un refugiu în altă parte. « Unde mă voi așeza? — scrie el aceluiași prieten — o vei afla peste scurt timp ».

Dar un tînăr sărac și necunoscut cu greu găsește un mijloc de a-și făuri o viață a lui într-un mediu nou . . . Viața merge mai departe și rănilile se vindecă una cîte una. Puterile sale creatoare par înghețate, evoluția talentului său, întîrziată. Colaborarea anonimă la opera lui Verrocchio aduce totuși rezultate neprăvăzute, nu lui, ci maestrului care, dintr-o dată, în vremea aceea, atinge apogeul artei sale.

În același an — 1476 — atît de vitreg pentru Leonardo, maestrul Andrea obține un triumf, cînd statuia în bronz a lui David, creată de el, e ridicată la Palazzo Vecchio. Dar Verrocchio depășise deja în arta lui acel farmec gingaș care îi adusese faima. El se leapădă acum de migala lui de giuvaergiu, stăpînirea formei se exprimă cu o forță nouă, nu se mai mulțumește cu reproducerea fidelă a realității, țintește mult mai departe, caută s-o subordoneze unei concepții creatoare mult mai largi. Rareori au existat două ființe care să se afle în raporturi de dependență reciprocă atît de ciudate: Verrocchio este încă maestrul pe care toți îl imită cu scrupulozitate, dar și el, la rîndul său, se inspiră din talentul nerealizat încă al elevului său, împrumutîndu-se parcă din evoluția viitoare a lui Leonardo. S-ar putea crede că el ajunsese să se elibereze de la sine, de tot ce era secundar în arta lui, dacă elementele noi, care se remarcă dintr-o dată în creațiile sale, n-ar fi atît de izolate, aproape « lipite » fără legătură între ele. Așa se face că mai tîrziu Leonardo va stabili principiul că, pentru a căpăta expresia unei figuri care să reprezinte ființa omenească, trebuie să i se adauge și mîini — dar înainte ca el însuși să fi avut prilejul să facă un portret, Verrocchio își dă seama că trebuie să întregească bustul de marmură al unei femei, la Bargello, punîndu-i două mîini încrucișate pe piept, mîini frumoase, spirituale, a căror senină împăcare contrastează cu obrazul aspru și colțuros. Andrea del Verrocchio se afla atunci la răspîntia a două universuri artistice și opera statuară la care lucra în acel moment, *Sfîntul Toma atingînd rănilile lui Cristos*, este ca un jalon pe drumul ce duce de la realismul minuțios din *quattrocento* la concepțiile eroic amplificate ale secolului următor.

Acest eveniment psihologic neobișnuit care are loc în atelierul lui Verrocchio nu le scapă confrăților,

el este îndelung comentat în atelierelor pictorilor florentini. Încetul cu încetul, o legendă se naște, pe care Vasari o va răspîndi, îngroșînd-o după cum îi era firea: el povestește cum Leonardo, copil aproape, și precoc ca toate geniile, terminase într-o zi *Botezul lui Cristos*, tablou lăsat neisprăvit de Verrocchio, și cum acesta din urmă, dîndu-și seama cu amărăciune de superioritatea elevului său, își luase rămas bun pentru totdeauna de la pictură.

Într-adevăr îngerul care figurează în *Botezul lui Cristos* este prima pictură pe care i-o putem atribui lui Leonardo. Un observator mai puțin priceput nu și-ar da poate seama că acest înger îngenunchiat se deosebește de restul tabloului. Poziția în contrapposto este îndrăzneată, dar efectul produs de îndoita mișcare a corpului este îndulcit de faldurile grele și rigide îngrămădite în jurul șoldurilor. Profilul cu privirea în sus e mult mai viu decît trăsăturile rigide ale celui de al doilea înger, dar vîrfurile turtite ale nasului, ochii holbați între ploapele întinse, cuta accentuată a gîtului, trădează influența lui Verrocchio, ca și reflexele ce joacă pe părul cîrlionțat, ca pe niște fire de metal. Gura, cu colțul buzelor ridicate e umedă și trăiește viața proprie. Acest înger e neîndoielnic opera lui Leonardo; se scaldă într-un joc de umbre și lumini, ca și cum un suflu de aer ar fi pătruns într-un loc închis. Noul procedeu al picturii în ulei sporește și mai mult efectul. Această tehnică, încă misterioasă, adusă din Nord, fusese o revelație pentru artiștii florentini, cînd în 1476 se expusese prima pictură în ulei: altarul Portinari, opera pictorului flamand Hugo van der Goes. În timp ce Michelangelo disprețuiește acest procedeu, despre care spune că este «bun pentru femei și le neși» — Leonardo este pe dată cucerit de adîncirea reliefului și varietatea nuanțelor noului material. El completează tabloul realizat de Verrocchio în tempera, cu un înger pictat în ulei, și cu unele contribuții la peisajul din fundal.

Nici un document nu precizează data *Botezului lui Cristos*¹ dar este tot atît de puțin adevărat că îngerul din stînga ar fi opera unui copil minune, cum nu este

¹ Lucrarea databilă pe la 1474—1476 (N.r.r.)

adevărată nici legenda lui Vasari, precum că din acea clipă Verrocchio s-ar fi lăsat de pictură. O schiță fugărită făcută de Leonardo (păstrată la Uffizi), în care unii se căznesc să descopere o eboșă tăcută pentru capul de înger, poartă data de 1478; totuși această ipoteză nu prea e de crezut, întrucât la acea dată Leonardo încetase de mult colaborarea sa anonimă la opera maestrului Andrea.

Penibila întâmplare în care fusese amestecat fusese dată uitării, și nedreptatea, căreia îi căzuse victimă, se pare că îi adusesese foloase, în felul în care nedreptățile aduc uneori profituri, dându-le remușcări celor ce te-au părăsit la necaz și care după aceea se silesc să repare cât mai bine lipsa de solidaritate de altădată. Ser Piero, care prin funcția lui era într-o legătură constantă cu dregătorii orașului, trebuie să fi intervenit și el în favoarea fiului său, căci Signoria este cea care îi dă lui Leonardo prima comandă oficială: un tablou pentru altarul capelei San Bernardo la Palazzo Vecchio. Această comandă îi fusese făcută lui Piero del Pollaiuolo cu un an în urmă, dar pe semne că îi fusese retrasă, fiindcă la 1 martie 1478 Leonardo primește primul avans de douăzeci și cinci de fiorini pentru această lucrare. Totuși, tabloul n-a fost niciodată executat.

Un vârtej de evenimente se dezlănțuie pe neașteptate asupra orașului. Avîntul pașnic al marelui oraș, legat de averea personală a lui Lorenzo de Medici, trebuia, mai devreme sau mai târziu, să-și plătească tributul, pentru această legătură mult prea strînsă. « Medicilor le-a păsat întotdeauna mult mai mult de avantajele lor personale decît de binele public, dar neavînd nici o poziție exterioară, nici un titlu de domnie, interesele lor se acordau cu ale comunității, a cărei mărire și glorie era și mărirea și gloria lor », spune Guicciardini. Acest acord încetase însă în clipa în care ambiții ostile și năzuințe rivale intrau seră în joc. Ca și familia Medici, familia papei Sixtus al IV-lea nu se gîndea la altceva decît de a-și extinde puterea, dorind să înjghebeze un regat pe marginea domeniilor Bisericii. Medici considerau această rîvnă ca o lovitură dată propriului lor prestigiu. Lorenzo de Medici — prea sigur de puterea lui lumească — socoti că-i stă în putere să desfidă năzuințele papii și ale neamurilor sale. Refuză împrumutul cerut de Girolamo Riario, fiul sau

nepotul papii și soțul Caterinei Sforza, care voia să-și însușească Imola. Devenit dușmanul cumplit al lui Lorenzo, Riario obținuse să li se dea înțietate la Roma adversarilor săi financiari, bancherii Pazzi. Lorenzo, răspunse acestui atac, sprijinind pe ascuns lupta condotierilor în ciocnirile lor cu papa. Intervențiile sale deveniră în scurt timp atât de supărătoare, încât adversarii săi plănuiesc să-l suprimе.

Girolamo Riario și Francesco dei Pazzi, care-l urau cu fanatism, sau aliat cu episcopul Francesco Salviati, care nu-l iertase niciodată pe Lorenzo că se împotrivise numirii sale. Își luară drept aliați niște condotieri mercenari, niște clerici înveninați și câțiva aventurieri sărăciți. Papa însuși își dăduse asentimentul la această conspirație, cu condiția ca ea să fie făcută fără vărsare de sânge, fiindcă, zicea el, «nu este rostul meu să pricinuiesc moartea unui om». Riario făgăduise, cu surîsul cinic al celui care știe cât de ușor se potolește indignarea în fața puterii faptului împlinit.

Duminică, 16 aprilie 1478, clopotele Domului din Florența răsunau mai tare ca de obicei: slujea un nepot al papii, tânărul cardinal Raffaello Sansoni Riario, care nu-i decît o unealtă neputincioasă în mîinile lui Girolamo. E o zi de primăvară, scaldată în aur, sub o boare jucăușă a vîntului care coboară din dealuri spre oraș. În fața portalului Domului se strîng cîteva persoane care par nepăsătoare la strălucirea acestei zile. Șușoțesc cu multă vioiciune și o mișcare pripită face să se audă zăngănit de arme sub tunicile lor. Totuși buna dispoziție din jurul lor e atât de mare, că nimeni nu bagă în seamă atitudinea lor suspectă. În ultima clipă conspirația e pe punctul de a fi zădărnicită: Giuliano dei Medici, fire melancolică și suferindă, anunțase că el nu va lua parte la banchetul ce trebuia să urmeze după slujbă. În consecință conspiratorii decid — cu asentimentul arhiepiscopului Salviati — că atentatul va avea loc chiar în incinta catedralei. Dar un condotier, un mercenar, soldat de meserie, refuză să profaneze cu o crimă acel loc sacru. Doi clerici se oferă de îndată să-l înlocuiască, nepăsători, ca și cum faptul că erau de-ai casei, iar fi scutit dinainte de orice muștrare de cuget. Ca să se asigure de prezența lui Giuliano dei Medici, doi dintre conjurați se duc la el acasă să-l convingă, —

în ciuda presimțirilor sale sumbre, să ia parte la slujbă. Slujba începuse, când Francesco dei Pazzi și Bernardo de Bandini Baroncelli, un aventurier, fiul unui înalt magistrat napolitan, înaintează, susținându-l pe Giuliano dei Medici și profitând de încrederea cu care acesta se lăsa sprijinit, îl pipăie pe furiș, să se încredințeze că sub tunică nu poartă cămașă de zale.

Slujba se termină, cardinalul se întoarce spre mulțime, rostește cuvintele sacre *ite missa est* — semnalul convenit pentru conspiratori — când un urlet gălătos și scurt răsună brusc și Giuliano se prăvălește, lovit de moarte de Bandini. Francesco Pazzi lovește mai departe cu pumnul omul care zace la picioarele lui, dar e atât de tulburat de privirea sticloasă a muribundului, încât, în înversurarea sa nebună, își face singur o rană în pulpă. În aceeași clipă, cei doi clerici care îl înlocuiseră pe mercenarul slab de înger, se năpustesc cu pumnalele asupra lui Lorenzo. Dar nu izbutesc decât să-l rănească la braț și Lorenzo, cu o mișcare plină de agerime, se îndepărtează de ei. În calculele sale politice, Lorenzo se înșelase adesea, vîrîndu-se în intrigi dubioase, dar reflexele lui rămăseseră iuți și precise, și ca o fiară fugărită, sare pe scările ce duc spre cor, ocolește altarul cu mantia înfășurată în jurul brațului zdrelit, fluturînd în urmă ca un steag. Gîfîind de ură, Bandini aleargă pe urmele lui. Catedrala răsună de strigăte. Într-o vîltoare nebună, nevinovații și ucigașii se înghesuie corp la corp. Jilțurile de rugăciune și candelabrele se prăbușesc cu un zgomot asurzitor, pumnalele se încrucișează în aer, pe cînd, deasupra acestui vacarm nebun, clopotele îndreptate spre cerul senin sună solemn și fără încetare.

Fugărit de Bandini, Lorenzo ajunge pînă la sacristie. Poliziano îl urmează, abia mai suflînd, izbutește să închidă în urma lor ușa masivă și să tragă zăvorul de fier. Lorenzo e salvat. Dar asasinul lui Giuliano își continuă cursa nebună, sare pe scara anevoie desuit și întunecoasă a turnului. De astă dată nu mai vrea altceva decât să-și salveze viața. Urcă scările clopotniței și se ghemuiește sub tunetele asurzitoare ale clopotelor. În catedrala bîntuită de groază, femeile țipă ca în chinurile facerii. Cardinalul a înngenunchiat la picioarele altarului, purpura filfii în jurul său ca șuvoaiele de sînge vărsat, și plînge cu deznădejde, ca un copil prins cu o faptă

rea, jurîndu-se că nu ştia nimic, că habar n-avea de nimic; faţa lui lividă avea să păstreze toată viaţa pecetea spaimei sub care pālise în ceasul acela.

În clipa în care clopotele mari începuseră să bată, arhiepiscopul Salviati se dusesse ca simplu vizitator la palatul Senioriei. Purtarea lui păru însă atît de ciudată, încît florentinii, care aflaseră cele întîmplate, nu mai au nici o încredere în el şi poruncesc să fie încuiate în urma lui porţile palatului cu o încuietoare secretă. Dar nu peste mult timp izbucneşte o răzmeriţă. Partizanii lui Pazzi se năpustesc spre Seniorie, unde arhiepiscopul se află prizonier, porţile palatului cedează sub loviturile lor. Însă valurile dezlănţuite ale mulţimii se rostogolesc în urma lor, paznicii amestecaţi cu plebea, burghezii îmbrăcaţi de duminică laolaltă cu cerşetorii în zdrenţe; la vestea asasinării lui Giuliano, un strigăt răsună din toate gîtlejurile: «Moarte trădătorilor!»

Senioria ţine sfat în grabă, dar mulţimea aţîţată, îşi face dreptate în felul ei, la iuţeală, fără tăragăneli. Îl înşfacă cu brutalitate pe arhiepiscop, neţinînd seamă de odăjdiiile lui sfînte. O hoardă sălbatică dă buzna tîrînd trupul însîngerat al lui Francesco dei Pazzi, cu privirea încă turbată de furie pe chipul mutilat. Cei veniţi să facă dreptate spînzură trădătorii, sus, de cercevelele ferestrelor; în timp ce frînghia se strînge în jurul gîtului lui Salviati, arhiepiscopul se aruncă peste pieptul dezgolit al lui Pazzi, spînzurat lîngă el şi îşi înfige dinţii în carnea lui strivită, cu un urlet răguşit de furie.

În acest ceas al răzmeriţei, un singur om scapă de răz bunarea mulţimii, care avea să facă optzeci de victime: Bernardo Bandini, care stă ascuns în întunericul turnului. Stă pitit în timp ce e căutat peste tot şi nu-şi părăseşte ascunzişul decît peste multe zile alungat de foame şi sete. Ca un animal hăituit, va fugi din ce în ce mai departe şi nu se va opri decît la Constantinopol, unde, în sfîrşit, se crede în siguranţă.

Dar braţul puternic al lui Lorenzo de Medici se întinde pînă în ţara turcilor şi Mahomed al II-lea îl predă pe asasinul fratelui său. Lorenzo îl trimite pe vărul său Antonio de Medici ca să-l aducă pe ucigaş în lanţuri la Florenţa.

La 29 decembrie 1479, Bernardo de Bandini Baroncelli e spînzurat la Palatul Capitano. Pe ziduri pot fi văzute 48

portretele altor doi conspiratori: Pazzi și Salviati pictați cu capul în jos de maestrul Sandro Botticelli, care luase patruzeci de fiorini pe fiecare portret în parte.

Leonardo asistă și el la execuția lui Bandini, poate în speranța unei comenzi asemănătoare, și face o schiță a cadavrului spânzurat, schiță fidelă pînă în cele mai mici amănunte, pînă la ultimul nasture al mantiei căptușite cu blană. Pe urmă desenează numai capul cu gura întredeschisă, cu fălcile încleștate și notează cu frumosul lui scris inversat, culorile vestei croită după moda turcă, ale căptușelii de blană, ale pielii din care-i făcută încălțămîntea. (Col. Bonnat, Bayonne.) Notînd aceste amănunte macabre la piciorul spânzurătorii mîna nui tremura.

Nu obține comanda sperată. Dar însuși faptul că dădea atîta importanță acestei comenzi arată cît de prost o ducea, deși dobîndise o deplină independență artistică, găsind mijloace de expresie cu totul personale.

Pe un desen aflat la galeriile Uffizi și care are un colț rupt, el însemnase într-o tresărire de exactitate: « . . . brie 1478 am început cele două Fecioare Maria ». Unul din aceste tablouri este Madona Benois aflat la Ermitajul din Leningrad. Acest fel de a reprezenta Fecioara ținînd pe genunchi un copilăș gras și buclat, poartă pecetea celui mai pur *quattrocento* florentin; capul madonei cu fruntea foarte înaltă, sprîncenele subțiri și foarte arcuite, cu bărbia de copil, este întru totul florentină, de asemenea și fereastra gotică, fără nici o perspectivă (și care în copii se deschide spre un colț de peisaj). Dar cu asta se sfîrșește moștenirea unei tradiții. Leonardo a vrut să picteze un moment trecător, o scenă intimă, de genul acelor la care asistase privind o pe tînăra lui mamă vitregă, legănîndu-și pruncul cu o bucurie copilărească. Pe fața fecioarei vibrează zîmbetul unei mame amuzate de stîngăcia pruncului ei. Acest zîmbet coboară unduind ușor pînă la despicătura rochiei unde se îngrămadesc sîinii. Pleoapele lasă să se vadă o privire copleșită de fericire, iar degetele ei lungi, egal de subțiri — adevărate degete florentine — țin cu gingășie o floare, spre care copilul își întinde pumnii mici. Tînăra mamă și pruncul ei par atît de izolați în intimitatea lor, încît privitorul se simte asemeni unui nepoftit, asistînd din întâmplare, la un spectacol, la care n-a fost invitat.

Peste puțin tînăra femeie nu va mai zîmbi; își va lua privirea de la copil, ale cărui mîini mici și grăsuțe vor strivi floarea.

Acest efect plin de spontaneitate pe care îl degajă tabloul, această impresie de ceva nemijlocit, sînt totuși rezultatul unei compoziții gîndite, calculate, echilibrate, ca o ecuație de algebră. De la baza formată de genunchii îndepărtați ai Fecioarei, și faldurile mantiei, grupul se ridică în formă de triunghi. O linie pornește de la capul rotund cu suprafețele întinse ale obrazilor, trecînd de-a lungul cotului îndepărtat și coborînd spre colțul stîng al tabloului. De partea cealaltă o linie identică se înscrie de la fruntea lată, plecată, de-a lungul capului copilului, urmînd mîna mamei pînă la genunchiul ei.

Nimic nu sî lăsat în voia întîmplării, nimic nu sî sacrificat bunului plac al realității. Ochiul spectatorului este prins de această arhitectură invizibilă și conștientă; el nu se poate rătăci, nici hoinări în afara grupului atît de unit; călăuzit parcă de o mînă sigură el urcă de la draperie pînă la prunc, și de la prunc la rîsul tineresc al Fecioarei, accentul principal al tabloului. Culoarele sînt la fel de subtile ca desenul: albastrul ușor verzui al rochiei împodobită la răscoiala gîtului cu un suitaj auriu, răspunde verdelui albăstrui al mantiei căptușită cu catifea galbenă care absoarbe toată lumina, făcînd-o să strălucească din nou pe profilul fiecărui fald. Dar toată această bogăție de tonuri n-are alt rost, la rînduși, decît de a pune în valoare luciul sidefiu al feții străbătut de o rețea de vinișoare străvezii.

Această primă compoziție a lui Leonardo conține deja toate elementele tipice creației sale. Găsim într-însa vraja ce l caracterizează. El singur pare-se că știe să atingă sentimente care se răsfrîng la infinit, el singur crease sfinți sau ființe omenești pe care îi întrebă, fără ca ei să-și destăinuie vreodată secretul lor, la fiecare întîlnire mai plini de neprevăzut, mai deosebiți de ceea ce se știe despre ei. Și totuși această Fecioară care rîde este atît de accesibilă, încît trezește pe loc rîvna imitatorilor și suscită o serie nesfîrșită de copii dintre care cea mai celebră este *Fecioara cu garoafa* de Rafael.

Al doilea tablou conceput de Leonardo în aceeași epocă nu lăsase decît o urmă mai mult sau mai puțin fidelă în copiile contemporanilor: este *Madona cu carafa*.

Florile erau acoperite de picături de rouă despre care Vasari va spune că sînt « mai vii decît viața însăși ». Tenacitatea cu care o temă, interpretată de Leonardo, e reluată de artiștii din epoca lui arată că arta lui se impunea de la început, că tehnica și compoziția lui erau socotite un model definitiv și că operele sale, ca o monedă, nuși vor pierde din valoare decît după ce vor fi trecut prin prea multe mîini.

Tot în epoca asta pictează și o mică *predella*¹ destinată probabil bazei altarului unuia dintre tovarășii săi de atelier: este *Buna Vestire* de la Luvru.

Compoziția determinată prin formatul ei lung și îngust se impune ca o soluție unică, perfectă. Spațiul care separă cele două personaje îngenunchiate, creează atmosfera unei așteptări pline de mister, față de care parcă și natura își reține răsufierea. Fecioara a căzut în genunchi ca zdrobită de revelația destinului ei. Își înclină capul cu modestia celor aleși, încrucișînduși brațele pe piept: mîinile ei deschise, mature și pline, au un gest de abandon total. Îngerul vestitor o salută cu brațul ridicat, capul său se pleacă paralel cu cel al Fecioarei, dar privirea îi lunecă în lături, ca și cînd taina ar fi deja între ei. Trupul său, ca și cel al Fecioarei, se ridică printre falșurile largi ale îmbrăcăminții sale, dar greutatea stofei pare înlăturată de elanul marilor sale aripi. Nu sînt atributele simbolice unui sol ceresc, ci aripi puternice, cu o osatură vajnică — pene tari, în stare să poarte un corp greu deasupra norilor.

Grădina împrejmuată, acest *hortus clausus*, unde are loc tainica întîlnire, reia prin balustrada de piatră, așezată în verif, linia diagonală care pleacă de la mîinile îngerului și pe care o accentuează și mai mult aplecarea capului și conturul aripilor. Totul este subordonat efectului de ansamblu, pînă și obiectele din prim plan, a căror relief pare mai atenuat din cauza unor nuanțe mai închise. Urmînd triunghiul format din înclinarea celor două personaje, privirea spectatorului se ridică spre colinele albastre care unduiesc, pe un cer argintiu unde rozul pal al unui nor plutește ca vestitorul unei zile noi.

¹ Predella (it.): suportul unui retablu, împodobit cu reliefuri sau picturi (N.r.r.)

Într-odins căutase Leonardo, printr-o aparentă simplitate, această melodie înmărmuritoare a tăcerii. Mai târziu, el își va bate joc de agitația artificială care se vede pe tablourile contemporanilor săi. «Am văzut în zilele acestea o *Bună Vestire* în care îngerul o gonea pe Madonă din camera ei cu gesturi trădînd atîta ură și dispreț cum nici vrăjmașului tău celui mai înverșunat nu ți-ai arăta. Cît despre Fecioară, ea părea gata să se arunce pe fereastră, într-un gest de disperare». (*Trattato della Pittura*, par. 58)

Tot ce putuse concentra Leonardo ca elemente suges-tive în spațiul îngust al acestei *predella*, a fost preluat de către imitatorii săi în compoziții mult mai vaste cum e acea *Bună Vestire* de la Uffizi, care i se atribuisse timp îndelungat. Să fie o operă a maestrului Verrocchio, ori a lui Lorenzo di Credi care se încapățînese pe atunci să-l imite pe Leonardo? Bogatele ornamente ale splendidului pupitru care îți atrage privirea în prim plan, trădează mai curînd mîna unui meșter sculptor. Pictorul *Bunei Vestiri* de la Uffizi cunoscuse în orice caz eboșa lui Leonardo pentru *predella* de la Luvru (Christ Church College, Oxford), simplificată în tabloul definitiv și s-ar putea să-i fi cerut sfatul sau poate chiar ajutorul pentru niște retușe la capul îngerului. Dar sensul însuși al acestui mic tablou îi rămăsese străin. În locul umilei slujnice deja plecată în fața mesajului divin, imitatorul lui Leonardo a pictat o nobilă floren-tină, cu un cap prea mic, care surprinsă în timpul lecturii își ridică spre cer mîinile ei mirate. Mîini minunate, dar mîini de intelectuală, care parcă enumără pe dege-tele ei argumentele ce trebuiesc combătute, în timp ce privirea ei goală rătăcește dincolo de tablou. Colegul lui Leonardo nu înțelesese nici organizarea spațiului în cuprinsul predellei. În această mare compoziție de la Galeriile Uffizi, balustrada parcă sparge cadrul tabloului, iar fundalul arhitectural răpește feții Fecioarei tot relief.

Imitat și copiat încă de la primele sale opere, Leonardo cunoaște în sfîrșit succesul. Regele Portugaliei — cel mai bogat suveran al lumii — îi comandă o schiță pentru o tapiserie care urmează să fie executată în broderii de mătase și de aur de către țesătorii din Flandra.

Schița pictată de Leonardo în negru și alb, îl reprezintă pe Adam și Eva în mijlocul unei livezi din paradisul terestru, unde animalele pasc sub niște pomi văzuți în «raccourci», și acest peisaj «era executat cu atîta dragoste, încît cugetul rămînea tulburat la gîndul că un om a putut avea atîta răbdare». Această tratare realistă a amănuntelor care l-a impresionat atît pe Vasari, este subordonată unei scheme de compoziție revelatoare a concepțiilor artistice cu totul personale lui Leonardo. Copiile făcute după schița originală, azi dispărută, ne dezvăluie faptul că Leonardo abandonase prezentarea tradițională a două personaje stînd în picioare, de o parte și de alta a pomului. Numai Eva stă în picioare, cu brațul ridicat într-o mișcare unduioasă ca cea a șarpelui încolăcit pe pom, și-i dă lui Adam, care stă jos în iarbă, fructul oprit. Această îndoită mișcare, ridicarea unui braț în sus, și coborîrea celuilalt către bărbat, stabilește din punct de vedere formal un circuit între cele două personaje, care este după chipul și asemănarea cercului magic al păcatului lor comun. Această tratare inedită a unui subiect tradițional devine dintr-o dată singura valabilă, ca și cînd nimic n-ar fi fost făcut înaintea lui. Rafael avea să și-o însușească mai tîrziu. Opera lui Leonardo a dispărut, dar din ecourile care au ajuns pînă la noi, se știe că a avut semnificația unui mare eveniment.

Drumul cel mai ușor spre succes — Leonardo îl și aflase — era acela al Fecioarei cu pruncul, scene grațioase ale vieții cotidiene, pe înțelesul tuturor, în care clipa și durata se păstrează într-un echilibru perfect. De-a lungul unor multiple serii de încercări, Leonardo caută să-și fixeze subiectul: Pruncul Isus scăpînd din brațele mamei, ca să se joace cu o pisică. O scenă cunoscută în orice cămin, care prin forța ei sugestivă și construcția strînsă a compoziției trebuie să se amplifice pînă va deveni o imagine sfîntă. Leonardo desenează de mai multe ori corpul copilului, complet rotund, cu brațele sale mici, molatec încolăcite în jurul picioarelor făcute ghem, el fixează această dorință de joacă ce împinge copilul spre pisică și pisica spre copil. Dar mai mult încă decît de acest motiv încîntător, Leonardo se preocupă de liniile mari structurale ale tabloului. Primele schițe (în peniță — la British Museum) închid

mama și copilul într-un triumghi zvelt, altele dese nează un cerc în jurul copilului aruncat în brațele maicăsi, și trec la compoziția dreptunghiulară în care Fecioara stînd așezată pe vine, se apleacă din profil, ca spre a-l chema la ea pe copilul ce se joacă.

Tulburările politice ce se abat asupra Florenței îl zmulg pe Leonardo din mijlocul acestor căutări liniștite. Eșecul conspirației familiei Pazzi este însoțit de urmări atît de grave, încît pașnicii cetățeni ai Florenței se văd siliți să îmbrățișeze cauza familiei Medici, să înfrunte războiul, să facă față greutăților economice.

Înfuriat de executarea arhiepiscopului și de arestarea nepotului său cardinalul — și dînd uitării, în nobila lui mînie, rolul ce-l jucase el însuși — papa îndreaptă împotriva Florenței toată puterea lui pămîntească și spirituală amenințînd-o și cu intervenția armată și cu excomunicarea. Găsește un aliat în persoana regelui Neapoleului — Ferrante — care abia aștepta un prilej ca să pedepsească obrăznicia orașului toscan și-l trimite la luptă pe propriul său fiu, ducele de Calabria. Papa își asigură și concursul ducelui de Urbino — Federigo de Montefeltro — căruia îi încredințează comanda oștilor. Negustorii și muncitorii florentini nu sînt războinici din fire: «Ar trebui ca cineva de dincolo de munți să vină să ne învețe cum să ne războim», spune Luca Sanducci. Furia, care împinsese populația Florenței la măcel, se potolise destul de repede și peste puțin, negustorii se gîndesc mai curînd să tragă niscaiva foloase de pe urma aprovizionării armatei, decît să-și primejduiască viața în luptă. Philippe de Comynes, trimisul lui Ludovic al XI-lea, rege prea bătrîn și prea obosit ca să ia parte personal la război, încearcă să domolească mînia papei. Și el își dă seama de inferioritatea florentinilor: «Nu cunosc prea bine cum se ocupă niște poziții și cum trebuie să le aperi . . . cum se face aci». În acest oraș atît de puțin iubitor de război, se află totuși un om care se interesează de arta militară, urmărind cu pasiune cursul evenimentelor: pictorul Madonelor surîzătoare, Leonardo da Vinci. El nu-i mai războinic sau mai aventuros decît compatrioții săi, cauza familiei Medici nu-l înflăcărează mai mult decît pe ceilalți tineri florentini, care preferă să lase în grija soldaților mercenari paza cetății. Dar tehnica războiului se află în plină

transformare; invenții noi, îmbunătățirea prelucrării fierului și oțelului îi pun la îndemână noi mijloace de distrugere. Această *ars militaria* care se află în faza copilăriei îl atrage pe Leonardo, cum îl atrage tot ce este nou, neexplorat, în care se întrezărește o dezvoltare în viitor. El se cufundă în studierea acestor probleme, nemaocupându-se de nimic altceva. Printre cercetările sale se strecoară din ce în ce mai des desene de arme și ustensile militare. Dragostea pentru tehnică, care va pune stăpânire pe el din ce în ce mai mult, adoptă pentru început înfățișarea unui interes pentru mecanica războinică. E un câmp mai vast, mai accesibil pentru invenții decât o industrie înfloritoare, legată încă de artizanat și refractară metodelor noi.

Artileria din acele timpuri este stânjenită de mînuirea anevoioasă a tunurilor prea grele. Ca să facă mai lesnicioasă manipularea lor, Leonardo concepe un afet pe trei roți înzestrat cu un imens șurub și cu clești puternice care se strîng în jurul patului tunului. (Cod. Atl. 4 r.b.v.b., 34 v.a.) Inventează de asemenea o platformă pentru tunurile ușoare prevăzute cu încheieturi flexibile care ușurează mînuirea. Se preocupă foarte mult de problemele asamblării pieselor și de ajustarea bîrnelor destinate unui asediu, pentru a evita îndoirea lor. (Cod. Atl. 9 v.b.)

Dar ceea ce îl interesează cel mai mult este problema construirii pieselor de artilerie grea. El desenează o bombardă, «care, după ce trage, nu dă înapoi» (Cod. Atl. f. 34 v.a.), apoi un tun ușor cu mai multe guri, un fel de mitralieră (Cod. Atl. 56 v.a.), pe care îl fixează pe un afet prevăzut cu roți dințate, asigurînd astfel precizia tirului (Cod. Atl. 40 v.b.). Pe un singur afet așază treizeci și trei de țevi de tunuri ușoare «dintre care unsprezece pot trage deodată» (Cod. Atl. 56 v.a.). Cu toate că se lovește de neînțelegerea contemporanilor săi — Lorenzo de Medici alesese ca inginer militar un artist florentin, pe Giuliano da Sangallo — el continuă să urmărească cu pasiune evoluția războiului, străduindu-se săși adapteze invențiile la cerințele momentane ale luptelor.

În toamna lui 1479, trupele papei puseseră pe fugă armata florentină. «Era de ajuns ca un cal săși întoarcă capul spre coadă, ca să producă panică» va spune Ma-

chiavelli cu dispreț. Armata inamică ajunge la opt mile depărtare de Florența și asediază fortărețele așezate pe coline. Cîteva versuri în latinește, scrise de o mînă străină pe una din filele lui Leonardo, amintește eroica rezistență a asediaților de la Colle, împotriva lui Federico da Urbino, care dispune de o artilerie puternică. În decursul acestui asediu, care se prelungise foarte mult, Leonardo chibzuiește la felurite mijloace de a împiedica agresorul să ocupe cetatea. Inventează un sistem de bîrne mobile care țîșnesc pe neașteptate din găurile zidului de pe metereze și răstoarnă scările proprii de dușman. (Cod. Atl. f. 34 v.b. 49 v.b.) Inventează de asemenea, o imensă roată dințată, așezată la partea exterioară a fortăreței și pusă în mișcare de o bîrnă uriașă, care, prin jocul brațelor sale imense — asemănătoare cu ale unei mori de vînt — împiedică dușmanul să urce pe metereze sau să le atace cu lovituri de berbec. Cu cît Leonardo se pasionează mai mult pentru arta militară, cu atît desenele la care lucrează devin mai frumoase și mai îngrijite ca și cum ar fi pus la contribuție toate resursele talentului său spre a trezi în sfîrșit interesul pentru invențiile plănuite.

Dar în pofida acestor minunate desene, nici o comandă nu pune la încercare talentele sale de constructor. De altminteri în epoca aceea nici un război nu durează prea mult, pentru ca un necunoscut să se afirme ca inventator. Mulțumite de luarea orașului Colle, trupele pontificale și cele ale ducelui de Calabria acceptă un armistițiu de trei luni care îi cruță de oboseala unei campanii de iarnă. Această încetare a ostilităților îi dă prilej lui Laurențiu de Medici să pună capăt unui război prea puțin glorios. Cu toate cursele ce i le întinde propria sa ambiție, el e un jucător elegant, știe să piardă o partidă, și dacă-i cazul își asumă personal riscurile. În consecință, se hotărăște pe neașteptate să se ducă la Neapole pentru a da ochi cu vrășmașul său cel mai temut, regele Ferrante. Face uz de marele său farmec ca și de puterea bogăției sale, ca să obțină un tratat de pace, pe care papa, părăsit de regele Neapolului, e obligat să-l iscălească. E un tratat impus învinsului, dar negustorii Florenței preferă o pace rea celor mai glorioase războaie și la declararea sfîrșitului ostilităților, pe străzile Florenței bărbați și femei se aruncau unul

în brațele celui alt rîzînd și plîngînd. Cetățenii eliberați de coșmarul războiului se întorc la afacerile lor cu o rîvnă nouă, reluînd obiceiul de a comanda tablouri artiștilor. Leonardo își strînge schițele pentru arme noi, în așteptarea unui alt prilej care-i va îngădui să-și dea toată măsura talentului său de inventator.

La începutul acestui an de pace, 1480, călugării de la mănăstirea San Donato din Scopeto moștenesc o proprietate așezată la Valdelsa: un negustor numit Simone, devenit călugăr, le-o lăsase, sub rezerva că-i vor da nepoatei sale, croitoreasa Lisabeta, o zestre de o sută cincizeci de fiorini. Călugării profită de această ocazie pentru a comanda un tablou destinat altarului lor. Ei erau clienții lui Ser Piero și șar putea ca însuși notarul să le fi dat ideea să se adreseze fiului său. Atunci se încheie un tîrg destul de ciudat: călugării îi cedează lui Leonardo o treime din domeniul lor, prevăzînd în același timp o clauză că nu va putea vinde această donație mai de vreme de trei ani, rezervîndu-și, de altminteri, dreptul de a o putea răscumpăra cîndva în schimbul sumei de trei sute de fiorini. Cît despre zestrea tinerei croitorese, pictorul trebuia s-o depună imediat și tot el trebuia să plătească cu banii lui și culorile și chiar și aurul necesar pentru executarea tabloului, ceea ce nu era de loc în obiceiurile acelor timpuri. O ultimă clauză mai precizează că dacă nu va fi terminat într-un răstimp de treizeci de luni, tabloul va intra în proprietatea călugărilor nedîndu-i-se pictorului nici o remunerație. Ciudat contract, care fusese astfel întocmit sub supraveghearea lui Ser Piero. Totuși Leonardo își cunoaște defectele, încetineala cu care lucra; el n-are mijloacele trebuincioase pentru a plăti zestrea Lisabetei, dar pare atît de bucuros că obținuse această comandă, încît acceptă toate condițiile. Zestrea croitoresei va fi plătită în parte de călugări, care notează nemulțumiți în cartea lor de contabilitate că pictorul « zice că n-are de unde ». Leonardo începe numaidecît lucrările pregătitoare pentru tabloul său. Subiectul asupra căruia se oprește întîi este *Adorația păstorilor*, scenă narativă și intimă, în gustul quattrocentoului florentin. Fecioara, cu mîinile împreunate, a căzut în genunchi în fața pruncului, iar sfîntul Iosif, prăbușit pe o bancă, parcă doborît de emoție, le vestește minunea păstorilor veniți în grabă, care se

înghesuie spre a vedea mai bine pe noul născut cu mîinile împreunate ridicate spre cer. (Col. Bonnat, Bayonne.) Un alt studiu (Kunsthalle, Hamburg) îl arată pe sfîntul Iosif povestind evenimentul cu flecăreala bătrînilor; alături studii cu copilul care se tîrăște în voie pe jos. Acest prim proiect al lui Leonardo e mișcător și simplu ca un cîntec popular. Un bou stînd pașnic pe jos în vecinătatea unui măgar care paște, încă rigid, ca o jucărie. (Windsor.)

Poate că Leonardo a vroit să încadreze acest tablou cu un cerc de heruvimi: într-un desen (Veneția) el schițează o coroană luminoasă și vaporeasă de îngerași, simbolul păcii și al bucuriei care cuprinde pămîntul și cerul. Pentru un timp el se ține de acest prim proiect și caută tipuri de păstori, tineri înfocați, bătrîni îngîndurați, adună amănunte narrative, păstori care descălecă și se duc să-și așeze animalul lîngă măgar și bou.

Dar pe măsură ce lucrează, alegerea sa îi place din ce în ce mai puțin; prea multe idei, prea multe găselnițe se adunaseră în imaginația lui; e cuprins de neliniște: simte nevoia să exprime ceva care întrece cadrul puțin simplist al acestei idile pastorale. Poate că în cugetul său a și răsărit gîndul unei *Cine*, fiindcă pe o foaie din acea vreme (Luvru) el desenează bărbați și tineri strînși în jurul unei mese, vorbind cu însuflețire, în timp ce o altă schiță îl reprezintă pe Isus Cristos, arătîndu-l pe trădător cu un index ascuțit. Dar nu-i decît o scînteie care se aprinde și se stinge numaidecît. Poate că Leonardo nu se simte încă în stare să înfățișeze această mare dramă a trădării; fără îndoială însă că se pregătește în vederea acestui lucru, deoarece s-a oprit asupra unei teme asemănătoare cu prima: *Închinarea Magilor*.

Este unul din subiectele preferate ale epocii pentru că îngăduie zugrăvirea realității în tot ce are ea mai somptuos și mai epic. În tablourile epocii, se văd costumele multicolore ale negustorilor orientali, armurile strălucitoare ale cavalerilor străini, silueta cine știe cărui dregător florentin a cărui privire plină de importanță se întoarce spre spectator. În modul acesta pictase de curînd Botticelli *Închinarea Magilor* pentru biserica Santa Maria Novella, un *ex voto*, tablou executat drept mulțumire adusă Providenței că-l salvase pe Lorenzo și o dată cu el puterea Medicilor.

Dar atracția pe care o exercită acest subiect asupra lui Leonardo n-are nimic comun cu ceea ce, vizual, îi interesează pe contemporanii săi. El încearcă să desprindă înțelesul unui mare eveniment, să picteze răsfîrîngerea lăuntrică, iar nu un alai pestriț. Un bătrîn cu picioare îngreunate și cu brațele înțepenite a căzut în genunchi, altul rămîne în picioare, gînditor, cu bărbia proptită în mînă (British Museum). Unul care taie firul în patru comentează evenimentul cu degetul arătător ridicat și, celora care nu vor nici să vadă, nici să audă, și celora care nu acceptă încă minunea, un adolescent le trimite știrea prin sunete de trompetă. (Col. Malcolm. British Museum.) În depărtare se zăresc cavaleri pe caii lor care gîfîie. Ca și cum s-ar fi pasionat anume pentru acest motiv minor, Leonardo consacră o serie de schițe studiului cailor. După cîteva încercări timide, izbutește să stăpînească detaliul: cum urcă un corp greu, cum filfîie o coamă în vînt pe un grumaz flexibil, pînă ce mulțimea de cai intră în ansamblu, în curentul iute al emoției ce străbate tabloul.

Cu aceeași rîvnă este studiat decorul, spre a întări impresia de adîncime la care tindea încă de la primul său proiect. Este un decor de o savantă complicație, căruia îi consacră un studiu special, cu îndoitul său urcuș de scară cu perspectiva arcadelor deschise spre depărtări, cu cavalcada gîfîitoare de la orizont.

Prin îndelungatele sale meditații, cercetări migăloase, descoperiri deseori părăsite și reluate, Leonardo se eliberează, căpătînd o siguranță din ce în ce mai mare, o transpunere a mișcării din ce în ce mai exactă și rapidă. Desenul său devine un fel de stenogramă, mai bine pusă în valoare de peniță decît de vîrful prudent al creionului de argint. Traseul are o delicatețe infinită cînd lunecă de-a lungul curbei unui corp în repaus, sau cînd urmărește unduirea unei spinări sau a unui șold, dar lunecările peniței se frîng în dreptul articulațiilor, accentuînd prin hașuri nervoase și repezi fiecare mișcare bruscă.

Studiile sale amănunțite se prelungesc atît de mult, încît călugării încep să-și piardă răbdarea. «Timpul trecea și asta este în paguba noastră» — scriu ei în catastiful lor. Pentru ai potoli, Leonardo caută să le fie de folos: repictează în galben și albastru vechiul oro-

logiu al mănăstirii, primind în schimb suma de o liră și șase bănuți.

În sfârșit, în toamna lui 1481, terminându-și schițele, începe să-și pregătească pânza și o acoperă cu primul strat de culoare. Mulțumiți de acest progres, călugării își manifestă recunoștința dăruindu-i câțiva saci de grâu. Ei privesc zi de zi schița care începe să ia formă, iar compoziția le place atât de mult, încât nu trece mult și-i trimit pictorului un butoi cu vin roșu. Și totuși, contururile de un gri aspru, deabia încep să se desprindă din umbrele brune și din lumina de chihlimbar; dar, de pe acum se întrezărește o viziune grandioasă, visul unui om treaz, care izbuteste să integreze miracolul în circuitul experiențelor umane. Grupul central — Fecioara și Pruncul — formează polul fix în jurul căruia gravitează o lume în plină agitație. Printr-o deplasare ușoară a șoldului, Leonardo reușește să dea Fecioarei acea calmă ridicare a umerilor săi înguști, ca și când și-ar fi oprit răsuflarea. Doar capul se înclină într-o parte, fruntea arcuită aplecându-se sub povara unei cunoașteri precocă și grave. Privirea de sub pleoapele lăsate se îndreaptă îngreunată, asupra pruncului voios, un surâs tandru și puțin mîhnit îi plutește în jurul gurii, pe când mîna, cu încheietura puternic accentuată, strînge picioarele odraslei dumnezeiești.

Valurile de emoție ce străbat tabloul se topesc ca o spumă la picioarele Fecioarei. Unul din regii magi îngenunchiați, se înclină atât de adînc încît barba lui aproape că mătură pămîntul. În primul plan se desprind două personaje neclintite ca două stînci în mijlocul unor talazuri furtunoase. Dar în spatele lor vijelia urcă de-a lungul brațelor întinse, peste capetele tinerilor înfierbîntați, peste bătrînii în extaz, pînă la vîltoarea din fundal ce rezumă răsturnarea lumii. Lumina cu nuanță de chihlimbar răspîndită de grupul central și care se strecoară prin noapte, accentuează și mai mult caracterul vizionar al acestui tablou, această pătrundere a minunii în real.

Dar ceea ce ni se pare un vis trăit la trezie, un efect uluitor și spontan, nu-i decît rezultatul unei compoziții savante, al unei întocmiri calculate cu o precizie matematică. Elementele strînse de Leonardo se îmbucă asemeni roților unui angrenaj menite să transmită mișcarea

inițială. Două diagonale mari care se întretaie pe creștetul capului Fecioarei dau tabloului un recul al orizontului, ca o prăbușire în infinit. Vidul câștigat în jurul grupului principal e delimitat de un triunghi, care, sprijinindu-se tot pe creștetul Fecioarei, coboară pe o latură de-a lungul brațului pruncului Isus, și a spatelui regelui mag îngenunchiat, în timp ce de partea cealaltă urmează linia luminoasă a umărului Maicii Domnului, înconjurând capul regelui mag, prosternat. Scara din fund reia traseul diagonalei pentru a-l duce de la dreapta la stînga tabloului, în timp ce dinspre stînga caii în galop îl continuă pînă la colinele îndepărtate. Tot ce se petrece în tablou, tot ce pare că trăiește o viață de sine stătătoare: oameni, copaci, animale, este supus acestui plan impunător. Fiecare motiv, oricît ar părea de gratuit, transmite aceeași mișcare, fiecă spectator, oricît de umil, e supus legii ce înmănușiază toate razele într-un singur focar. În rîndul trei al spectatorilor, se află un adolescent cu capul răsturnat pe spate, ca și cum minunea l-ar orbi, cu brațul ridicat, cu o expresie de total abandon prelingîndu-se de-a lungul profilului său pur, grecesc, de pe arcu înalt al buzelor întredeschise, de pe linia scurtă a bărbiei, ca să țîșnească din nou în căușul palmei și să cadă ca niște picături în vîrfurile degetelor răsfirate. Oameni și sentimente alcătuiesc un tot — una și aceeași expresie a unui fenomen psihologic comun. Dar din punct de vedere formal, tînrul nu se află acolo pe locul său, în atitudinea lui de extaz, decît spre a continua diagonala pornită de pe creștetul plecat al vecinului său și a o duce de-a lungul brațului ridicat către silueta unui copac, pus la marginea grupului principal ca un semn de exclamare. Leonardo este chiar de atunci total conștient de mijloacele care-i îngăduie să ajungă pînă la ultima perfecțiune, și fiindcă a întrezărit-o cu atîta luciditate, nu se mai poate mulțumi cu jumătatea de succes, cu o realizare nedusă la desăvîrșire.

Dar chiar din clipa din care se apucă de prima lucrare grea a carierei sale de pictor și o încheie printr-o capodoperă, începe și marea tragedie a vieții sale, ciocnirea dintre căutarea absolutului și piedicile materiale. Se va lovi întotdeauna de o conjurație a împrejurărilor exterioare, ca și cum o soartă pizmașă ar voi să-i amin-

tească de nimicnicia forței creatoare umane. Izbînda și înfrîngerea se vor înfrunta de aici înainte cu prilejul fiecărei opere. *Închinarea magilor* a rămas în stadiu de eboșă. Tragedia acestei capodopere neterminate se întrupează parcă într-unul din personajele din primul plan: un tînăr cavaler, care, izolat, se dezinteresează de ceea ce constituie centrul atenției generale și a cărui privire este ațintită spre depărtări. Într-un loc asemănător și în aceeași atitudine, confrății săi florentini aveau obiceiul să se picteze pe ei înșiși, adresîndu-se de-a dreptul spectatorilor, ca un « compère » într-o comedie. Urmînd tradiția, Leonardo voise probabil să se reprezinte pe sine sub trăsăturile tînărului cavaler. Dar el schițează doar un personaj enigmatic, cu privirea grea de înțelesuri, umbră cătînd spre țărmurile unei lumi în asfințit.

Nu se știe ce fatalitate l-a obligat pe Leonardo să lase tabloul neterminat. Teamă neașteptată în fața unei opere care-i depășea puterile? Sau, dimpotrivă, oboseala care-l apuca de obicei, după ce reușea să treacă peste greutățile cele mai mari? Dar oricare ar fi fost motivul care-l făcuse să-și întrerupă lucrul, pentru el condițiile de trai la Florența devin din ce în ce mai grele. Pe vremea cînd el trebuia să se mulțumească cu modestul ajutor în alimente, dat de călugării de la San Donato, confrății săi florentini, Domenico Ghirlandajo, Cosimo Rosselli, Sandro Botticelli, și pînă și tovarășul său de atelier Perugino sînt însărcinați cu cea mai mare comandă a epocii: frescele din capela Vaticanului care avea să imortalizeze numele lui Sixtus al IV-lea. Se pare că dezamăgirea îl apasă greu pe Leonardo, obida neaprecierii după merit, conștiința propriilor sale daruri nefolosite, a tinereții care trece, sterilă. « Nimic nu se scurge mai repede ca anii, copiii timpului », (Cod. Atl. 71 v.a.) scrie el atunci. Este obsedat în chip straniu de această fugă a timpului, ca și cînd ar ști că ritmul activității sale, dorința lui de cunoaștere nu se vor mai putea pune niciodată în acord cu scurta durată a unei vieți omenești. Teamă în fața acestui « prea tîrziu », frica de a fi frustrat de o viață de trăit, a unei opere de desăvîrșit, care copleșește de obicei pe bătrîni, îl sufoca încă de pe vremea cînd se afla în deplinătatea forțelor sale.

« O timp care înghiți toate lucrurile, o, vîrstă invidioasă », scrie el parafrazăndu-l pe Ovidiu: « Elena privinduse în oglindă, vede zbîrciturile cu care bătrînețea i-a brăzdat obrazul și începe să plîngă întrebînduse de ce mai fusese răpită de două ori ». (Cod. Atl. 71 r.a.)

Obosit de o așteptare atît de îndelungată, Leonardo refuză cu hotărîre consolările prea lesnicioase: « cel ce are timp și-l irosește fără folos, își pierde prietenii și n-are niciodată bani ». (Cod. Atl. 4 r.b.)

În lipsa mării comenzi romane, Leonardo ar fi trebuit să găsească chiar la Florența un cîmp de activitate. Simțul artistic pururi viu al orașului toscan se întrupează în persoana lui Lorenzo de Medici. « Magnificul », tot atît de dibaci în a măguli mulțimea, ca și în a atrage celebritățile zilei, este un pătimaș culegător de opere de artă. El își trimite solii în țările cele mai îndepărtate ca să-i caute o camee; înființează în propriul său palat un muzeu, cel mai frumos din lume, iar în grădinile sale, prima academie de arte. Dar în acest muzeu nu figurează nici unul din tablourile lui Leonardo, nici o comandă n-și vine din partea marelui mecena al epocii. În jurul, « Magnificului » se înalță ca un zid orgoliul elitei intelectuale, întruchipată de academia platoniciană. Exclusiviști și intransigenți, membrii academiei își apără solemnitatea lor ridicolă, împotriva oricărui profan. Ședințele lor se prefac în dezbateri sterile, în chițibușării, care seamănă ciudat cu dialectica scolastică față de care se arată atît de disprețuitori. Într-o seară, un membru al academiei îi transmite lui Marsilio Ficino complimente din partea unuia care lipsește, pe care filozoful se grăbește să i le reîntoarcă, dar un spirit « luminat » îl oprește, observînd că nu poți înapoia ceva ce ai primit, fără a-l jigni pe donator. Această observație dezlanțuie o discuție aprinsă, argumentele lipsite de temei, sofisme cele mai absurde se succed, pînă în clipa cînd Marsilio Ficino pune capăt litigiului, declarînd: « Dacă mîna mea dreaptă îi dă ceva stîngii mele, asta nu înseamnă că am pierdut ceea ce era în dreapta. Și prietenul meu și cu mine nu sîntem oare ca cele două mîini ale aceluiași corp? » Poetul Luigi Pulci, care, ca și Leonardo, nu face parte din acest cerc pedant, ia în zeflema nesfîrșitele lor discuții despre

esența sufletului omenesc, despre veșnica problemă: «De unde vine și unde se duce», își bate joc de năravul spiritelor luminate care dau întruna citate din Platon și Aristotel și a căror pălăvrăgeală fără de capăt «îți împuie capul cu aiureli».

Leonardo știe prea bine că cercetările sale au mai multă valoare decît știința livrescă a umaniștilor. Discuțiilor lor fumegoase el le opune latura practică a lucrărilor lui, care vor îngădui ființei umane să ajungă puțin cîte puțin la stăpînirea lumii, încă înconjurată de mister. Tot lucrînd la *Închinarea Magilor* el face cîteva invenții noi, iar pe o schiță (Luvru), alături de siluete impresionante de adolescenți, trasează planul unui aparat a cărui menire este «să cîntărească aerul și să arate cînd se va schimba vremea». Instrumentul se compune dintr-un disc și un ac prevăzut la unul din capete cu un mic burete.

Dar vanitatea literaților umaniști disprețuiește tot ce nu-i cunoaștere livrescă. De altminteri au destul simț practic ca să pună bețe în roate unui om cu spiritul independent și să tragă foloase de pe urma generozității protectorilor. Leonardo îi face răspunzători de eșecul său de a-și cîștiga un loc la Florența. «Umblă țîfnoși, cu nasul pe sus și umflați în pene, împopoțărîndu-se nu cu truda lor, ci cu a altora. Ei nu vor să-mi îngăduie să mă bucur de rodul muncii mele, și dacă mă disprețuiesc pe mine, inventatorul, nu sînt oare mult mai vrednici de dispreț ei, care n-au inventat nimic și care trîmbițează sau declamă operele altora?» Ura lui izbucnește cu violență. «Acești indivizi îi datorează prea puțin naturii, căci ea nu le-a dăruit decît o înfățișare omenească fără de care s-ar confunda cu o turmă de vite . . .» (Cod. Atl. f. 117 r.)

Leonardo nu va uita niciodată răul pe care i l-au făcut umaniștii și nu va ierta nici nedreptatea compatrioților săi. Cînd, după mulți ani, se adresează publicului, prezentîndu-i primele sale lucrări, încă își mai amintește cu amărăciune de toate acestea. «Știu prea bine că — nefiind de loc un om de carte — se va găsi vreun pedant care mă va defăima, pretinzînd că sînt un om fără cultură. Proștii! Vor spune că dacă nu sînt literat, nu voi ști să exprim cum trebuie ceea ce vreau să spun». (Cod. Atl. 119 r.)

Uomo senza lettere, acest ecou zeflemitor îl urmărește pe omul care avea să acumuleze o știință, cum niciodată nu posedase un creier omenesc. Dar la vârsta de treizeci de ani pe care a împlinit-o, Leonardo nu-i poate opune acestui pedantism îngîmfat decît încrederea în sine. El vrea să fugă pentru totdeauna din acest mediu umilitor. Dacă Roma îl respinge, Milano care caută să atragă artiștii florentini ar putea să-i deschidă porțile. Nașteaptă decît un prilej nimerit pentru a pleca. Un simplu divertisment îi este de mai mare folos decît strădaniile cele mai înverșunate. Ceea ce nu putuse să cîștige ca pictor, cîștigă cîntînd din lăută, fiindcă — zice despre el un biograf anonim: «era neîntrecut la cîntatul din lăută». Muzica este una din artele cele mai prețuite de umaniști. «Acest leac al sufletelor... nu poate fi apreciat decît de oameni cultivați» pretinde Ficino, care cîntă și el cu plăcere cu vocea lui hodorogită, acompaniindu-se dintr-un plectum, construit după un model antic. Uneori vocea lui Lorenzo de Medici, răgușită și joasă, acoperea pe aceea a filozofului. Lorenzo de Medici arăta o înțelegere cu totul deosebită pentru muzică. Într-o zi în prezența lui, era atacat constructorul de orgă Antonio Squarcialupi; «Magnificul» le atrase atenția cu multă finețe: «Dacă ați ști cît de greu e să atinge perfecțiunea în orice domeniu, l-ați judeca cu mai puțină asprime».

Lorenzo aflase într-o zi că pictorul Leonardo construise o liră de argint în forma unui craniu de cal, de dinții închipuiți fiind prinse strunele. Calitatea sunetului, ciudățenia formei, erau parcă făcute dinadins spre a-l încînta pe Lorenzo. «Magnificul» tocmai încerca, din motive politice, să intre în voia unui personaj pasionat și el de muzică și de lucruri neobișnuite: Lodovico Sforza, noul suveran al Milanului. Lorenzo cumpără instrumentul pentru a i-l dăruia suveranului. Leonardo se arată gata să-i ducă personal destinatarului lira, iar Lorenzo nu șovăie să-l lase să părăsească Florența, spre a căuta pe alte tărîmuri gloria pe care patria lui i-o refuzase. «Florența, spune Vasari, se poartă cu artiștii ei ca timpul cu lucrurile pe care le zămislește: le face, ca să le facă și să le macine încetul cu încetul».

Înarmat cu o scrisoare de recomandare a lui Lorenzo și cu lira de argint, cu un cufăr plin cu desene și pînze

neterminat, Leonardo o pornește la drum, în tovărășia celui mai bun prieten al său, cîntărețul Atalante Miglioretti.

Printre operele neisprăvite, există una în care Leonardo și-a concentrat toată amărăciunea lui timpurie, tot dezgustul față de o viață pe care nici măcar n-a trăit-o. La gura unei peșteri, un *Sfînt Ieronim* ține în mîină o piatră cu care își lovește pieptul scobit. Trupul firav al bătrînului este desenat cu precizie, dar straiiele ce le poartă și care-i dau aspectul unui bloc colțuros, n-*s* pictate decît în tușe largi. Umărul și bustul sînt brăzdate de un mănunchi de tendoane, care-i sapă adînc carnea. Craniul pleșuv, obrajii scofilciți cu pielea lipită de os, îl fac să semene cu o mumie. Toată fața nu trăiește decît prin strigătul gurii mari, schimonosită de durere, și prin privirea de o smerită umilință. Trupul uscat stă lîngă peretele abrupt al grotei, înaintea unei stînci de culoare deschisă. Diagonala bruscă a brațului îndepărtat de trup este subliniată de paralela spinării unui leu imens, culcat în prim plan. Capul leului, tăiat de diagonală alcătuieste un triunghi cu fruntea sfîntului și cu linia cotului îndepărtat. Privirea spectatorului este atrasă fără voie de fundalul tabloului pînă în străfundurile întunecate ale peșterii, despre care sfîntul spune că «este păstrătoarea tainelor sale».

Singurătatea stîncii înconjoară trupul chinuit de penitență ca o tăcere, în care se pierde fără ecou strigătul său de groază. Flăcările tuturor dorințelor au trecut peste fața uscată, peste pieptul scofilcit, peste trupul pustiit, au trecut și s-au stins. De aici înainte bătrînul rămîne singur cu suferința lui, mai singur decît a fost vreodată un om. Și el se îndîrjește mereu împotriva corpului său, vrînd parcă să nimicească ultimele tresăriri ale simțurilor care mai dăinuie în carnea îndurerată. Dar durerea care îi strîmbă gura pătrată este foarte aproape de beatitudine iar privirea care imploră îndurarea cerului, este ca și atinsă de har.

Niciodată scîrba față de viață n-a fost zugrăvită astfel, nimeni n-a înfățișat suferința în toată urîtenia ei neîndurătoare, ca o negare a oricărei bucurii de a fi, a tot ce dă înțeles vieții. Acest tablou neterminat sintetizează parcă o întreagă tinerețe împovărată de ruine.

II. ANII AȘTEPTĂRII

Cel ce și-a legat ursita de o stea, nu-și va lua
privirea de la ea niciodată.

(W.L.f. 198 r.)

Leonardo urmărește efectul vorbelor sale pe chipul întunecat și închis, pe trăsăturile nemișcate ale unui om, pentru care prefăcătoria devenise o a doua natură. Lodovico Sforza îl ascultă, sau cum obișnuiesc adesea suveranii, se face că-l ascultă. «Părea că aude în același fel orice ar fi fost», spune biograful său oficial, Corio, dar știa să facă și pe surdul, să tacă îndărătnic și să pară chiar mărginit, când nu voia să înțeleagă ceva. Ambasadorul de Ferrara, care își îngăduie anumite libertăți cu ducele, i-a spus de curînd că accesele sale de surzenie și de nepricepere nu-l vor înșela niciodată. Dar Leonardo, care se socotea fin psiholog și un diplomat mai dibaci decît ambasadorul de Ferrara, speră că va cuceri atenția ilustrului său interlocutor.

Cu mult mai tîrziu, spre sfîrșitul vieții sale, după ce frecventase prinți și regi, el va trage niște învățături din experiența lui trecută, spre folosul discipolilor și va avea pretenția de a-i povățui cum să se poarte cu mai marii lumii. Uitînd de propriile sale pățanii, îi sfătuiește să folosească șiretlicuri, a căror candoare dovedește în ce măsură un om conștient de superioritatea lui spirituală poate subestima inteligența celorlalți. Leonardo stăruie îndelung asupra acestui subiect: «Vorbele care nu sînt pe placul auditoriului îl plictisesc sau îl irită; vei vedea acest lucru cînd cel ce te ascultă va

căscă de cîteva ori. Aşa dar, dacă-i vorbeşti cuiva căruia vrei să-i câştigi bunăvoinţa şi dacă observi aceste semne ale plictiseli, ai grijă de-ţi scurtează vorbele şi schimbă subiectul. Dacă vei face altminteri, îţi vei atrage doar ura şi duşmănia — în loc de favorurile sperate. Iar dacă vrei să afli ce-i face unui om plăcere, fără să-ţi spună, schimbă de cîteva ori subiectul şi cînd îl vei vedea atent, cînd va înceta să caşte şi va încrunta din sprîncene sau va avea alte gesturi ce trădează nerăbdarea, poţi fi sigur că vorbele tale îi sînt pe plac». (G.f. 49 r.)

Urmînd această metodă, el se străduieşte să trezească interesul omului de care va depinde de acum încolo soarta lui. Această convorbire importantă se petrece, pare-se, spre sfîrşitul anului 1482 sau începutul lui 1483. Lodovico este în pragul puterii sale. Fiul mai mic al lui Francesco Sforza aşteptase cu răbdare prilejul de a pune mîna pe puterea care nu-i fusese sortită, la care nu putea ajunge decît printr-un şir de drame şi decese neaşteptate. Această aşteptare dezvoltase în el facultatea înăscută de adaptare, tenacitatea, supunerea şireată. Educaţia pe care i-o dăduse maicăsa, Bianca Visconti, femeie energică, autoritară, îi dezvoltase şi mai mult această latură lunecoasă, de nepătruns, acea dorinţă neîncetată de a-şi atinge scopurile, fără a lupta vreodată făţiş. Moştenitoare nelegitimă a vechii viţe de suveran, nevasta lui Francesco Sforza — soldatul parvenit — vroia să facă din fiii ei prinţi autentici. Fiul ei cel mare, Galeazzo Maria, se arată de la început capricios, încăpăţînat şi brutal. Era «un tînăr fără prea multă minte», spunea chiar Bianca despre el. Se elibera de timpuriu de influenţa maternă. Bianca Visconti îşi îndreptase toată dragostea ei trufaşă spre fiul ei cel mic, a cărui fire mai mlădioasă se potrivea mai bine cerinţelor unei educaţii tiranice.

Lodovico se adresa de îndată maicăsi ori de cîte ori avea vreo nemulţumire; îi mărturisea datoriile lui de tînăr, îi cerea voie să-şi cumpere haine, iar dacă era cumva plecat undeva, îi scria zi de zi. Educatorul ales de Bianca pentru fiii ei, umanistul Francesco Filelfo, îl socotea pe Lodovico un elev silitor, înzestrat cu o memorie şi o putere de asimilare atît de mari, încît la vîrsta de unsprezece ani îl puneă să întocmească discursuri în latineşte. Filelfo, care era îngîmfat şi cer-

tăreț, îl învăța cu plăcere pe elevul său arta dialecticii: îl învăța cum se argumentează prin sofisme și-i cultivă gustul pentru cuvinte cu mai multe înțelesuri, care te ajută să ascunzi adevărul. Prin modestia sa, precum și prin acea mască impasibilă pe care o adoptase de timpuriu, uzînd și de o prudență ce-l păstra în limitele rolului său, Lodovico știe să dobîndească încetul cu încetul o mare trecere pe lîngă fratele său, deși acesta era bănuitor și iute la mînie. Întorcîndu-se o dată dintr-o călătorie pe care o făcuseră împreună la Florența în 1471, Galeazzo Maria îl numi moștenitorul său, în cazul în care copiii lui ar muri fără a lăsa urmași. Din acea clipă Lodovico știe ce cale i-a croit soarta. După primirea triumfală din Florența, fratele său, ducele, se înapoiază în grabă acasă, cuprins de o teamă nelămurită. Lodovico cunoaște patima neînfîrîntă ce încordează chipul frumos dar sălbatic al fratelui său, el știe că ducele se deda la excese periculoase, îi cunoaște aventurile pasionale și acoperă chiar cu numele lui darurile pe care fratele le face amantelor sale. Știe de asemenea ce cruzime, ce poftă sîngeroase fac să vibreze nervii lui bolnavi, și ce zvonuri răzbat prin zidurile castelului. În popor se șoptește că ducele îl închisese într-un coșciug bătut în cuie pe curtezanul lui favorit, ca să-i asculte horcăiturile agonice, că pe un altul îl mutilase ca să-i vadă curgînd sîngele, și nopțile coboară prin cavouri unde zăbovește ore în șir lîngă cadavrele în descompunere, a căror duhoare atroce îi biciuie sîngele viciat.

Ca tot omul sănătos și normal, Lodovico era adînc scîrbit de isprăvile fratelui său. Epoca lui nu pune nici un preț pe o viață de om, dar sîngele vărsat îl înspăimîntă atît de mult, încît va refuza întotdeauna să asiste la o execuție, în ciuda cruzimii care zace în el. Se află în Franța, însărcinat cu o misiune diplomatică, cînd, în 1476, fratele său e înjunghiat de niște tineri milanezi, care — stăpîniți de reminiscențele literaturii clasice — au vrut să-l suprimă pe tiran. Lodovico se întoarce în mare grabă în Italia, dar cumnata lui, Bonna de Savoia, luase toate măsurile spre a asigura succesiunea tînărului ei fiu, Gian Galeazzo, și a guverna orașul în numele său.

Constrîns de nesocotința fraților săi, Lodovico schimbă tactica lui obișnuită. El provoacă o revoltă prematură

împotriva ducesei. Planul dă greș: răzvrătirea este înne-
cată în sânge. Fratele său Octavian, vrînd să fugă, se
îneacă în Adda. Lodovico, surghiunit, se refugiază la
Pisa. El se plînge cu amărăciune de acest exil, de anii
tinereții care i se scurg în zadar. Doar călătoriile sale
repetate la Florența îl mai fac să uite de viața lui mono-
tonă. Orașul toscan îl atrage nu numai fiindcă își caută
acolo aliați, dar pentru că găsește întrînsul o atmosferă
intelectuală care-l farmecă pe elevul lui Filelfo. Melo-
diosul accent toscan îi încîntă auzul, învățat cu dialec-
tul lombard mai greoi. În amintirea șederii sale acolo,
îl va chema la Milano pe poetul Bernardo Bellincioni
pentru ca să «subțieze și să rafineze vorbirea cam gros-
lană a milanezilor», prin limbajul înflorit al floren-
tinilor.

În decursul călătoriilor sale la Florența, Lodovico, obiș-
nuit cu un lux fără gust și țișător, începe să deslu-
șească importanța vieții artistice care făcuse faima ora-
șului. Frecventîndu-l pe Lorenzo de Medici, el își dă
seama de folosul ce-l aduce ocrotirea intereselor spiri-
tuale: încetul cu încetul înțelege avantajele pe care
le tragi din valoarea publicitară a capodoperelor, și
mai cu seamă din aceea a edificiilor și a monumente-
lor care preamăresc gloria familiilor princiare. El me-
ditează asupra proiectului conceput de Galeazzo, de
a ridica un monument pentru a glorifica amintirea
tatălui lor, Francesco Sforza, întemeietorul dinastiei.
Și ca atîția alți exilați careși fac planuri pentru mo-
mentul întoarcerii lor, el intră în discuții cu diverși
sculptori florentini. S-ar putea să-l fi întîlnit încă de pe
atunci pe Leonardo, și să fi sădit în el speranța că
într-o zi avea să primească o comandă magnifică.

Cînd se iscă tulburările la Florența, după nereușita
uneltirilor familiei Pazzi, Lodovico profită de această
mișcare pentru a se arăta la hotarele Milanului punîn-
du-se la dispoziția cumnatei sale. El se arată atît de
zelos, atît de smerit, încît Bonna de Savoia, din slăbi-
ciune, sau «din prostie» cum spune Philippe de Com-
mynes — în orice caz sensibilă ca atîtea femei fru-
moase, la lingușirile cele mai obișnuite — îi acordă
toată încrederea. Doar bătrînul cancelar Ciccio Simo-
netta — confidentul lui Francesco Sforza — care cunoș-
tea mult prea bine neamul acestor tineri prinți, 70

vede pe loc, unde țintește Lodovico și o avertizează pe tînăra ducesă: « Eu îmi voi pierde capul, iar dumneavoastră, Alteță, vă veți pierde puțin, cîte puțin, Statul ».

Trei zile mai tîrziu, bietul bătrîn este închis într-un butoi și transportat la Pavia, noul stăpîn neavînd curajul să-l execute în public la Milano. Îngenuncheat în zori, în mijlocul unei poeni reavăne, el se va fi gîndit la profeția lui, cînd călăul și-a abătut barda în pletele sale ninse. Bonna de Savoia, curînd exilată, avu tot timpul să-și reamintească vorbele bătrînului sfetnic. Ea își petrecu restul zilelor rătăcind din castel în castel, implorînd în zadar sprijinul suveranilor prieteni.

« De cînd, din mila Domnului, m-am înapoiat acasă și am reluat cîrma orînduirii », îi scria Lodovico aliașului său Lorenzo de Medici, care-și exprimase oarecari îndoieli cu privire la stabilitatea situației, « n-am găsit niciodată în Statul meu — contrar celor ce s-au putut spune Magnificenței voastre — mai multă siguranță și statornicie decît în clipa de față. În aceste lucruri îmi puteți da mai multă crezare decît altora, care nu pot vorbi fără pizmă. Eu le îngădui să-și urmărească himerele; cît despre mine, nici prin cap nu-mi trece să părăsesc un pămînt care stă neclintit sub picioarele mele ».

Lodovico, conștient de victoria lui ușoară, de succesul micilor sale șiretlicuri, se consideră de aici înainte un maestru al politicii realiste. « Maurul se trage în același timp și din leu și din vulpe » zice Bellincioni, lingvistorul devenit poetul oficial al curții. Dar Lodovico nu își arată în nici un fel firea leonină, mărgînindu-se la exercitarea aceluiași vicleșuguri de vulpoi. Nare nici măcar destulă îndrăzneală să uite că se folosește de o putere uzurpată; într-o epocă în care alipirile sarmatice și uzurpările sînt mai obișnuite decît moștenirile legitime, el se agață de titluri legale, de pretexte amăgitoare ca să convingă lumea de temeinicia drepturilor sale.

La început se mărginește să guverneze cu titlu de regent, în numele nepotului său, Gian Galeazzo. Ca orice parvenit, rîvnește la o înrudire prin cununie cu familiile domnitoare. Îl logodește pe nepotul său — în vîrstă de abia unsprezece ani — cu nepoata lui Fer-

rante, regele Neapolului, care la rînduși n-are decît opt ani. Apoi, după ce Ferrante îi acordă titlul de duce de Bari, o cere în căsătorie pe una din fetele regelui, pe cea mare, pe Isabella, dar aceasta fiind promisă marchizului de Mantua, se logodește cu cea mică, Beatrice, care abia împlinise cinci ani.

Aceste înrudiri însă îl vor tîrî într-un nou război, pe care ar fi vrut să-l evite. El, care ajunsese la putere grație unui conflict militar, se străduiește acum să se țină la o parte de orice tulburări. Și iarăși orgoliul lui Girolamo Riario, fiul sau nepotul papii, împarte Italia în tabere: o ceartă între Veneția și Ferrara în jurul exploatării unor saline, se preschimbă într-un război, în care se înfruntă pe de o parte Veneția, Papa, Siena, Genova și Ferrara, iar pe de altă parte Neapole, Milano și Florența.

Acest conflict grav îl preocupă pe Lodovico în momentul primirii pictorului florentin, venit să-i aducă lira de argint. Proiectul unui monument gigantic este nepotrivit acum, cînd armatele lui Alfonso de Calabria, aliatul lui Lodovico și fiul regelui Ferrante, au fost zdrobite de Roberto Malatesta di Rimini, căpetenia oștirii venețiene. Mii de leșuri zac în mlaștinile din Campomarte și seniorul Milanului nu se gîndește la preamărirea puterii sale recent dobîndite. Caută doar să păstreze, pe cît se poate, temelia unei stări șubrede.

Leonardo observase curînd că printre planurile pe care i le arătase lui Lodovico, doar invențiile militare îi stîrneau interesul acestuia. Cu acel fel propriu al lui de a gîndi, într-o singură direcție, se avîntă îndată în studierea unui subiect ce i-ar putea favoriza cariera. Era, s-ar fi zis, momentul să-și găsească un loc, ca inventator militar, la curtea Milanului. Asemenea tuturor oamenilor care au înclinație pentru idei generale, el își închipuie cu naivitate, că dă dovadă de simț practic, înverșunîndu-se pentru un scop imediat, punînd la bătaie toate darurile vorbirii sale frumoase căreia nimic nu-i poate sta în cale.

Vorbind, privirea lui zăbovește asupra omului care tronează în marea sală boltită, cu pereții goi. De spețea rigidă a fotoliului se reazămă un trup greoi, pe care faldurile hieratice ale brocartului îl fac să pară și mai masiv. Mînecele ample ale tunicii, împodobită

cu bogate broderii, îi lărgesc și mai mult umerii iar pe eșarfa care îi străbate în diagonală pieptul stă scrisă deviza bătută în perle, vădit tradițională, așa cum îi plăcea lui Lodovico: două mâini încrucișate cu inscripția: *Tale ad ti quale ad mi*. Lanțul greu de aur cel poartă la gât zornăie când se freacă de cutele țepene, făcând să scapere la fiecare mișcare diamantul enorm al pandantivului. Tonul cald al brocartului țesut cu fir scoate și mai mult la iveală culoarea măslinie a feții, din pricina căreia i se dăduse încă din copilărie porecla de *Il Moro* — «Maurul»; poreclă pe care o acceptă bucuros cunoscând, din instinct, valoarea publicitară a tuturor ciudățeniilor. Trăsăturile sale alcătuiesc un amestec bizar de forță și slăbiciune. Părul, foarte închis și foarte neted îi acoperă craniul îngust cu o cască strălucitoare; pletele îi cad pe frunte, ondulate cu grijă, strînse într-un rulu pe ceafă, care astfel pare mai scurtă și mai groasă. Nasul subțire al neamului Visconti — nasul mamei sale — cu nări fine și sensibile, contrastează cu bărbia cărnoasă a Sforzilor. Și, pe aceste suprafețe întinse și sumbre ale feții, o gură mică, hotărâtă și vanitoasă își imprimă, cu un roșu țipător pecetea senzualității.

Dar, deocamdată, Leonardo nu caută să pătrundă tainele acestei fizionomii. El e robul propriei sale puteri de convingere, al «acelei puteri de demonstrație atît de grozave» despre care vorbește Vasari. Proiectele pe care le expune înaintea seniorului milanez sînt atît de numeroase și de variate, încît cu greu își ordonează ideile, cînd după această întrevvedere se apucă să întocmească un lung memoriu.

Acest document celebru (Cod. Atl. f. 391 r. a.) este un amestec ciudat de slugărnicie și de orgoliu, de aluzii ascunse și de expuneri luminoase. Opera unui om care își cunoaște propria sa valoare, deși n-a găsit încă prilejul de a o pune la încercare.

«Ilustrul meu senior, studiind operele tuturor acelor care își zic maeștri și constructori de lucrări militare, și încredințîndu-mă că invențiile lor nu se deosebesc de fel de uneltele folosite pînă acum, mă voi strădui — fără ai aduce cuiva vreo învinuire — să o inițiez pe Excelența voastră în tainele mele și mă angajez să înfăptuiesc, cînd ea va dori, lucrurile înșirate mai jos».

El întocmește o listă cu invențiile sale, — listă « rezumată » spune el, — dar unde limbuția epocii, care nu cunoaște încă terminologia tehnică și cultul specialiștilor, își păstrează toate caracteristicile. El formulează rezultatul studiilor sale teoretice și practice amestecând știința militară a timpului cu propriile sale descoperiri. Cunoștințele și le însușise mai cu seamă din cartea lui Roberto Valturio *De re militari*; citează din ea extrase lungi pe filele carnetului său. Își însușește din opera lui Valturio nenumărate referințe la armele și campaniile din antichitate, vrînd parcă să dea mai multă greutate propriilor sale sugestii.

În memoriul său lung se spune:

« 1. Cunosc un mijloc de a construi poduri foarte ușoare și foarte trainice, care pot fi lesne transportate, cu ajutorul cărora dușmanul poate fi urmărit, sau la nevoie altele mai trainice care rezistă la foc, și în luptă și care sînt ușor de mînuit, de așezat și de ridicat. Cunosc de asemenea mijloace de a da foc și de a distruge podurile dușmanului. »

Pentru fiecare din aceste propuneri se găsesc printre hîrțile lui Leonardo desene făcute mai mult sau mai puțin îngrijit, anterioare sau posterioare acestei discuții, ca și cînd el ar fi adîncit aceste idei cu deamănuntul, pe măsură ce le supunea unor persoane în stare să poarte interes unor asemenea lucruri.

Printre aceste desene se află planurile unor poduri mobile, apărute de pereți laterali de lemn împotriva proiectilelor inamice; acolo unde malurile sînt foarte înalte, Leonardo prevede niște punți înguste pentru dubla trecere, una pentru cavalerie și muniții, cealaltă pentru infanterie (B. f. 23 r.). Inventează de asemenea un sistem de poduri, care se pot înjgheba în pripă cu frînghii în loc de cuie (Cod. Atl. f. 16 v.), altele făcute din bîrne lungi rezemate pe pari despicați, înfipti adînc în pămînt. (Cod. Atl. f. 15 v.)

Și mai departe:

« 2. Pentru împresurarea unei cetăți, știu cum trebuie golită apa din șanțuri, și făcute podețe de toate felurile, scări spre a încăleca zidurile și felurite alte unelte trebuincioase unui asemenea atac ».

Pornind de la sistemul podurilor mobile, el desenează punți de trecere transportabile care se pot rezema de

metereze și turnuri (B. f. 30 r. și f. 21 r.), poduri acoperite, prevăzute cu rotile și care se pot ridica cu frînghii și scripete peste șanțuri pînă la înălțimea zidurilor. Pe urmă, trece în revistă diversele mijloace pentru escaladarea meterezelor fortificației, cel mai simplu fiind, zice el, să te asiguri în prealabil de complici printre cei asediați. «Dar, dacă nu te poți înțelege cu vreunul dintre cei ce stau închiși în cetate, va trebui ca să ridici în sus scara de frînghii, să te cațeri pe zid și să înfigi din loc în loc cîte un piolet în intervalele dintre pietre; cînd vei fi ajuns sus, prinde scara cu ajutorul pioletului, pe care lai învelit în postav spre a evita orice zgomot.» Ilustrează aceste explicații verbale cu un desen (B. f. 59 v.) atît de viu, atît de realist încît parcă ai vedea un spărgător din zilele noastre cățărîndu-se pe fațada unui mare hotel.

Pentru a feri asediatorii de proiectile, el mai inventează niște bastioane transportabile « umplute cu paie pe dinăuntru și cu partea din față unghiuloasă, astfel încît tirul de artilerie să nu-i pricinuiască nici o stricăciune ». (B. f. 75 v.) Alte adăposturi, acoperișuri prevăzute cu roți, ar putea fi deplasate cu multă ușurință dintr-un capăt în celălalt al cetății. (B. f. 33 v.)

Leonardo se gîndește și la asediați și arată cum se pot respinge scările dușmanului cu ajutorul bîrnelor orizontale care se manevrează din interior printr-un joc de scripeți și de frînghii. (B. f. 55 r.) În timp ce asediatorilor le recomandă coruperea soldaților închiși în fortăreață, pe asediați îi sfătuiește să și supravegheze cu strășnicie ostașii, ca să reteze din timp orice înțelegere cu inamicul.

Cînd e vorba de respingerea unui asalt împotriva unei cetăți așezată pe munte: « a se lua butoaie, a le umple cu pămînt, fiind de mare folos să fie rostogolite pe o pantă împotriva dușmanului ». (B.f. 56 r.) Asediatorul la rîndul său se va putea apăra împotriva acestor butoaie înfigînd în sol pari înclinați legați între ei cu bîrne ».

« 3. *Item.* Dacă o cetate este prea sus așezată sau prea puternică și nu se pot folosi bombardele, cunosc eu un mijloc de a dărîma orice fortăreață ale cărei temelii nu sînt de piatră ». Mijloacele la care se gîndește și pe care nu le explică cu amănuntul — ca să nu și tră-

deze secretele și să încapă pe mîna concurenței constau în săparea unor șanțuri subterane și a unor tunele cu o încărcătură de mine, rotunde sau paralelipipedice, tunele făcute în grosimea zidurilor ori săpate sub turnuri în locul unde se află depozitele de pulbere. Deabia mai tîrziu, el va studia și procedeul de a muta albia fluviilor în dauna dușmanului; dar chiar de pe atunci, el arată « cum să dărîmi ziduri fără a folosi bombarde cînd ai un fluviu la dispoziție ». La un semnal, dinainte stabilit, se deschid ecluzele; un șuvoi puternic mătură din calea lui toate obstacolele și se năpustește ca o cascadă atacînd meterezele. (B. f. 64 r.) Este întîia oară cînd se preconizează întrebuintarea forței hidraulice ca mijloc de distrugere. Adăugînd faptul că în același chip poate fi inundat un cîmp de bătălie, Leonardo anticipează teoretic încercarea deznădăjduită a olandezilor, care în 1672 vor distruge digurile de la Zuiderzee, pentru a inunda șesul.

« 4. Mai cunosc unele mijloace de a fabrica bombarde foarte ușoare, lesne de transportat, care vor arunca un potop de proiectile și al căror fum va vîrî spaima în dușmani ». Într-un desen minunat — aflat într-o colecție particulară la Paris — Leonardo arătase efectul unei bombe fabricat din cînepă și din clei de pește și alcătuită din niște țevi îmbucate una în alta în interiorul unei sfere umplute cu praf de pușcă: « minge care se rostogolește singură și asvîrle țîșnituri de flăcări lungi de șase brațe », scrie el sub desenul executat cu atîta finețe, încît flăcările ce țîșnesc din toate părțile par a fi un simplu și nevinovat foc de artificii. De asemenea, desenează și soldații fugind din calea bombei. Căștile lor rotunde seamănă cu pălăriile păstorilor din antichitate iar pașii lor sînt atît de ușori și de plini de grație, încît privind oastea pusă pe goană, te gîndești mai curînd la evoluțiile unui corp de balet.

Mașinile ucigătoare ale lui Leonardo sînt învăluite în aura unei frumuseți antice, ca și cînd, în bucuria de a inventa, ar fi uitat de groaznica lor utilitate practică. Schița ce pare făcută mai mult de frumusețe întredeschide de pe acum porțile unui viitor îndepărtat, ea înfățișînd o armă temută a războiului modern: fuseea rotativă, născocită în 1846 de americanul Hale și care avea să-și arate cu prisosință teribila ei eficacitate.

« Aceasta este mașina cea mai ucigătoare, care a existat vreodată pe lume », notează Leonardo sub desenul (B. f. 59 r.) reprezentînd un proiectil sferic încărcat cu mici ghiulele și cu praf de pușcă. Ghiuleaua din mijloc le face să explodeze pe toate celelalte, care iau foc « mai repede decît ai spune un *Ave Maria* », adaugă liniștit Leonardo. Această armă înspăimîntătoare este de fapt prima bombă cu gaze; spre a-i spori eficacitatea, el recomandă să fie încărcată cu sulf ca să producă « vapori ucigători ». În afară de aprinderea cu fitil, el cunoaște de pe atunci aprinderea prin percuție, căci deseori proiectilele prevăzute cu o greutate conică: în clipa în care proiectilul atinge solul, extremitatea greutății străpunge o garnitură de aramă, dînd foc încărcăturii de exploziv dinăuntru.

Contemporanii lui Leonardo se foloseau încă de pe atunci de sfere umplute cu praf de pușcă, *pila pulvere plena bombarda*, menționată de Santini spre mijlocul secolului XV, dar care de fapt nu erau decît un fel de rachete. Se întrebuițau de asemenea și ghiulele din sticlă, goale pe dinăuntru — invenția rivalului lui Leonardo, Francesco di Giorgio Martini — a căror aprindere se făcea printr-un fitil de sulf vîrît în gîtul sticlei. Lui Sigismondo Malatesta i se atribuisese invenția ghiulelei din metal ale cărei emisfere erau prinse una de alta prin niște balamale și cercuri de fier. Ele nu se desosebeau de fel de proiectilele întrebuițate de Carol al VIII-lea înaintea Neapolului în 1495, de cele întrebuițate de Maximilian înaintea Padovei în 1509 și de către Alfonso d'Este înaintea Ravennei în 1512. Erau mai curînd ghiulele incendiare decît adevărate arme explozive. Întrebuițarea bombelor propriu-zise nu este dovedită decît în 1588, la asediul de la Wachtendonck și inventarea lor nu datează decît cel mult din 1562. Leonardo este primul care se gîndește la întrebuițarea bombardelor pentru trimiterea acestor proiectile. Dar și mai îndrăzneț este proiectul său de a întrebuiți un înveliș metalic pentru a împrăști o încărcătură de explozibil peste un teren foarte întins. Idee care va fi reluată mult mai tîrziu — la începutul secolului XVII — dar, abia în 1803 va fi realizată, în înfiorătoarea ei perfecțiune din zilele noastre, de către Schrapnell.

Proiectele lui Leonardo înglobează tot şirul de invenţii din antichitate pînă în zilele noastre, rezultat al geniului distructiv al omului.

Luînd ca punct de pornire săgeţile incendiare despre care vorbeşte Valturio, el inventează o armă care evocă prin forma ei geridul din evul mediu, dar al cărei vîrf conţine o capsulă plină de praf. Această capsulă e prevăzută cu două vîrfuri, un fel de coarne, care ciocnindu-se dau foc unei bucăţi de postav îmbibat cu smoală. (B. f. 50 v.) Această armă anticipă în forma ei medievală aruncătoarele de flăcări, întrebuintate în zilele noastre.

Pentru a lupta corp la corp, el inventează o armă cu aspectul inofensiv al discurilor întrebuintate la jocurile din antichitate, dar care este o armă deosebit de ucigătoare. Discurile sînt prevăzute în partea interioară cu ţevi aşezate radial şi « care se aprind înainte de aruncarea discului » asemenea grenadelor de mînă ale războaielor moderne.

Mîndru de descoperirile sale, dar obsedat, ca atîţia inventatori, de teama rivalilor, Leonardo se gîndeşte neîncetat să-şi construiască maşinile dintr-un material inflamabil care să se consume cu repeziciune, « pentru ca duşmanul să nu-ţi ia invenţia » (B. f. 37 r.) şi « nici măcar să n-o recunoască »: de pildă acea sferă lansată de o catapultă ale cărei cartuşe se înşiră, mănunchi, în jurul unui nod central, ca nişte raze. « Nu există nici un mijloc de a-i împiedica efectul pestilenţial, zice Leonardo cu satisfacţie, şi dacă arunci şaseşapte mingi de acest fel în mijlocul duşmanului vei învinge negreşit » (B. f. 31 v.).

« 5. *Item*. Cunosc mijloace şi pentru construirea fără nici un zgomot a unor trecători subterane întortocheate, care îţi îngăduie să pătrunzi spre locul voit, chiar dacă ar trebui să treci pe sub şanţuri sau pe sub albia unui fluviu ». Puţurile şi galeriile menţionate de el existaseră şi în antichitate, precum şi în evul mediu: ele erau săpate în taină, artificierii puneau materialul inflamabil care provoca o explozie. Pe la mijlocul secolului al XV-lea, Santini şi inginerul Jacopo Mariano Taccola din Siena descoperă metoda de a săpa galerii de mine. Genovezii, sfătuiţi pare-se de Francesco di Giorgio Martini, le vor întrebuinta în 1487 la asediul

de la Sarzanella, fără succes de altminteri, deoarece calculaseră greșit punctul de atac: utilizarea subteranelor dăduse un rezultat mai bun la asediul de la Castel Nuovo de la Neapole în 1495, dar abia pe la începutul secolului XVI, Pedro Navarro reușește în sfârșit să obțină efecte bune la asediile Cefaloniei și Neapolului (1500 și 1503). Totuși, importanța acestei metode noi este atât de greu de apreciat încât după un nou eșec în 1512, Navarro revine la sistemul vechi de galerii cu prilejul asaltului castelului din Milano în 1515.

Dar Leonardo cunoaște exact posibilitățile și limitele explozibilelor de întrebuițat în subterane; el stabilește în acest scop un întreg sistem de lucru pentru terasamente începînd chiar cu uneltele cele mai rudimentare. (B. f. 67 r.) Desenează cazmale, greble, lopeți, un plug cu două pîrghii, o roabă de trestie, linguri de sondă mari și mici. Nu uită să dea soldaților îndrumările cele mai practice pentru mînuirea uneltelor. Desenează, în poziția clasică a cariatidelor, bărbați goi ridicînd bîrne; un desen, ce ar putea fi foarte bine o schiță pentru un David, nu-i de fapt decît un cărauș care mînuiește în modul cel mai rațional o lopată. O schiță făcută în grabă și care este deosebit de frumoasă, cu oameni goi, de asemenea, lucrînd în lanț, are următoarea adnotație lapidară: «Mod de a executa rapid o muncă». (B. f. 15 v.)

Memoriul continuă să înșire sugestiile cele mai uimitoare.

«6. *Item*. Voi face care acoperite, sigure și inatacabile; cînd vor pătrunde în mijlocul dușmanului cu artileria lor nu vor găsi nici o formație în stare să le reziste. Infanteria le va putea urma, fără să întîmpine nici o rezistență». Această idee de car de asalt îl preocupă mult timp; găsise la Valturio descrierea unui car prevăzut cu seceri, obișnuit la romani. În timp ce dezvoltă această idee, simțîndu-i instinctiv însă punctele slabe, în timp ce o întregeste printr-o mașinărie mai modernă, se naște pe o foaie acea stranie scenă a morții și a groazei, pe care o găsim azi la Torino.

El desenează mai întîi un car, ale cărui roți dințate susțin patru seceri enorme puse în mișcare printr-un șurub gigantic, pe urmă o altă mașină care seamănă în mod straniu cu secerătorile moderne, și care, în loc

de grâu, ar secera trupuri omenеști. Corpurile cailor în goană desenează o curbă frumoasă, conducătorul se pleacă înainte, înclinația spatelui său gol este paralelă cu spinările îndoite, mantia filfiind în vînt reia aceeași mișcare vălurită. Bare curbate leagă mecanismul carului de roțile dințate, chiar din centrul unui șurub țîșnesc secerile ca petalele unei flori. La fiecă învîrtitură, se prăbușește un om: unul are picioarele tăiate și se zvîrcolește în chinuri, altul se prăbușește ca o jucărie stricată; picioare și brațe tăiate se învălmășesc în aer și totuși desenul îți inspiră o frumusețe atît de liniștită, încît autorul pare a nu-și da seama de realitatea pe care o evocă.

La un alt car, secerile sînt înlocuite cu bîte. Într-una din variantele aceluiași proiect roțile pun în mișcare niște măciuci acoperite cu țepi, ajungîndu-se astfel la o combinație a armelor inventate de strămoșii războinici, cu mecanismul modern al arborilor de transmisie (Windsor). Leonardo, cu cît e mai puțin mulțumit de soluționarea tehnică, cu atît se preocupă mai mult de efectul estetic al desenului său. Poate că vrea să se amăgească singur prin desăvîrșirea artei sale. De altfel curînd e silit să constate că aceste care sînt la fel de fatale « prietenilor ca și dușmanilor »; ele stîrnesc panică pînă și în mijlocul trupelor ce le utilizează « și pot fi lesne scoase din luptă ». (B. f. 10. r.)

Soluția definitivă la care se oprește și pe care i-o supune lui Lodovico Sforza nu prezintă nici unul din aceste neajunsuri. Cu dubla lui carapace carul seamănă cu o uriașă broască țestoasă (desenul la Br. Museum); în învelișul de oțel se găsesc niște deschizături prin care răzbat gurile de tun; se mai găsește de asemenea și o priză de aer în partea țuguiată a marginii acoperișului. Dar ce te uimește cel mai mult la această anticipație a tancului, este ideea de a înlocui tracțiunea animală — animalele fiind atît de vulnerabile — cu un mijloc de locomoție mecanic. Acest car de asalt este într-adevăr pus în mișcare prin niște manivele, puse în legătură cu niște arcuri orizontale; acestea fac să se miște bielele roților: « Opt oameni sînt necesari pentru a-l pune în mișcare, ei trebuie să conducă carul și să urmărească în același timp dușmanul ». În curînd, Leonardo avea să dezvolte această idee, atît de neobișnuită

nuită pentru epoca lui și să o adapteze unei folosinți pașnice; deocamdată însă, el se preocupă numai de tehnica de război, lăsînd la o parte toate celelalte considerațiuni.

Construcția tunurilor îi reține atenția în mod cu totul deosebit. Modelele inventate de el constituie un foarte mare progres în raport cu artileria epocii. Cele mai vestite tunuri — ca de pildă cel al scoțienilor « Mons Meg » care la asediul de la Dumbarton arunca ghiulele de granit de trei sute de pfunzi — erau mînuite de niște pîrghii enorme, iar butoaiile de pulbere erau fixate la capătul « țevii ». Leonardo anunță cu mîndrie în memoriul său:

« 7. *Item.* Dacă se va ivi prilejul, voi face bombarde, mortiere și alte mașini de foc, cu forme foarte frumoase, și foarte utile, diferite de cele aflate în uz. » Astfel, el concepe o mare bombardă « care se încarcă pe la spate . . . un singur om o înșurubează și o deșurubează ». (B. f. 24 v.) Dar ideea lui, ca atîtea altele, nu pare să fi fost pusă în practică, căci tipul de tun ce se încarcă prin culasă nu apare decît în 1515 și este o invenție făcută la Nürnberg.

Studiind diferitele tipuri de tunuri, Leonardo descoperă, ca din întîmplare, o forță care mult mai tîrziu avea să revoluționeze lumea: aburul. El însuși pare să fi fost impresionat de ineditul acestei descoperiri, fiindcă, așa cum avea obiceiul în asemenea cazuri, invocă autoritatea grecilor și a romanilor spre a cîștiga bunăvoința contemporanilor săi sceptici. Astfel își prezintă bombardarda drept o invenție din antichitate și împins de gustul său înnăscut pentru păcăleli, îi calculează greutatea în talanți și distanța în stadii. « Arhinotritul, scrie el (B. f. 33 r.), este o mașină din aramă, inventată de Arhimede și care aruncă cu multă putere ghiulele de fier de mare greutate. » Desenează un cazan prevăzut cu o țevă de aramă ce se încălzește cu cărbuni; apa curge prin țevă, se transformă în aburi și împinge ghiulele așezată pe afetul tunului: « violența exploziei și zgomotul asurzitor vor avea efectul unui mișcator ».

Leonardo avea să revină de mai multe ori asupra noilor aplicații ale acestei forțe motrice a viitorului, dar, de pe urma acestor experiențe n-a rămas nici o do-

vadă; o lume nouă, ivită, sub privirea lui profetică, se recufundă într-o letargie seculară.

Piese de artilerie întrebuițate pe vremea aceea erau aproape totdeauna turnate în bronz, iar tunurile cele mai vechi erau făcute din bare de fier asamblate. Leonardo, dimpotrivă, inventează piese care pot fi turnate de-a dreptul în bronz sau în aramă: el se gîndește fie la fonta plină scobită ulterior, fie la o îmbrăcăminte turnată în jurul unui ax central. El dă indicații exacte asupra acestor două procedee, calculează grosimea stratului de metal și lungimea paturilor de tun care diferă depinzînd de greutatea proiectilelor întrebuițate.

În afară de turnatul fontei, el recurge la procedeele vechi de asamblare a doagelor de fier. Inventează mașini speciale, datorită cărora piesele vor putea intra mult mai ușor una într-alta. Desenează burghiuri perfecționate care permit obținerea unor suprafețe interioare perfect netede. Dă explicații amănunțite, în cadrul unui desen făcut mai târziu, asupra funcționării mașinii pentru profilarea doagelor: această mașină e acționată printr-o turbină. (Cod. Atl. f. 2 r.) El recomandă acest procedeu pentru artileria ușoară, în special pentru o anumită *cerbottana* care trage cu o splendidă violență. (B. f. 32 v.) Sistemul său o ia înaintea invenției lui Armstrong: «coils»-urile, bare subțiri de fier de formă trapezoidală, care se înfășoară în spirală în jurul unui element central și care pe urmă se sudează într-o singură piesă. În anii următori Leonardo continuă să se intereseze de construcția tunurilor, dar în afară de acest domeniu special e pasionat de probleme cu caracter tehnic general, pînă ce va fi cuprins de o adevărată beție, o nebunie a mecanicii. Inventează o căruță uriașă pentru transportarea tunurilor gigantice. O desenează pînă în cele mai mici amănunte, în curtea interioară a unei topitorii, gata de a fi încărcată. Este atît de exaltat de acest univers al monștrilor mecanici, încît ceea ce ar fi trebuit să fie un desen cu desăvîrșire tehnic se transformă într-o apoteoză a înfrățirii între om și mașină; iar această curte a topitoriei, unde se îngrămădesc tunurile, nu se deosebește de un atelier modern decît prin crenelurile zidurilor înconjurătoare. O masă imensă stă înclinată asupra carului cu roți uriașe, 82

spre care se lasă binișor corpul lucios al unui tun. Într-o învălmășeală de pîrghii, grinzi, atîrnă ciorchini de oameni goi, cu spatele curbat de efort, brațe și picioare încordate; corpuri minuscule trase îndărăt de un pălimar, ca niște fire de paie. Omul minuscul se măsoară cu giganții metalici, agitația colectivă care se sfarmă de puterea supraomenească a mașinii este glorificarea mecanicii, zeita timpurilor noi. Astfel, prin creionul lui Leonardo, prima viziune a unei epoci industriale își face intrarea în domeniul artei.

«8. Unde nu e cu puțință întrebuițarea tunului, voi construi catapulte, archebuse, baliste și alte mașini de o eficacitate admirabilă, și diferite de cele aflate în uz. Pe scurt, ținînd seama de diversitatea cazurilor, voi compune, pentru asalturi, o sumedenie de lucruri felurite.» Printre diversele arme de foc pe care le inventează sau le perfecționează Leonardo, una dintre cele mai deosebite este un pistol, la care aprinderea cu fitil este înlocuită cu o rotiță-amnar. Rotița este întoarsă cu ajutorul unei chei, ea atinge un resort mare și cînd apeși pe trăgaci, roata eliberată se freacă de o bucată de cremene, scapără din ea o scînteie ce dă foc prafului de pușcă din butoiăș. (Cod. Atl. f. 317 v.) Acest model de pistol cu rotiță nu va fi pus în circulație decît în 1517 de un ceasornicar din Nürnberg: funcționarea lui era însă atît de nesigură, încît aprinderea cu fitil avu întîietate pînă la sfîrșitul secolului XVII.

«9. Și dacă te găsești cumva pe mare, am nenumărate unelte ce îngăduie să te aperi sau să ataci vase rezistente la tirul celor mai mari bombarde, la praf de pușcă și la fum». Abia peste mulți ani se va consacra Leonardo studiului aprofundat al războiului naval. Dar chiar de pe acum, el inventează bărci, prevăzute cu mortiere plate în formă de lăzi, care atacă corăbiile cu un fel de foc grecesc (Windsor) sau proiectează un praf otrăvitor. Se preocupă în mod special de întrebuițarea otrăvurilor ca și cînd acest procedeu sinistru l-ar atrage în mod deosebit: vrea să arunce cu ajutorul catapultelor șuvoaie de var sub formă de praf amestecat cu arsenic și cocleală: «Toți cei ce vor respira acest praf, vor muri», spune el. Prevăzător ca întotdeauna, se gîndește că vîntul ar putea întoarce îndărăt praful otrăvitor. drept care le recomandă atacanților

să se înarmeze cu un soi de mască, o fișie de pînă umedă și «pe care o legi peste nas și peste gură, astfel încît praful să nu poată pătrunde.»

Lungul memoriu întocmit de Leonardo ar fi putut fi conceput de vreun inginer militar chemat de urgență la Milano ca să organizeze apărarea țării. S-ar părea că în ultima clipă, Leonardo își dăduse seama că actualitatea și gustul său pentru tehnică îl preocupaseră mai mult decît trebuia, fiindcă adaugă în grabă, un postscriptum:

«10. În timp de pace, cred că pot egala pe oricine în arhitectură, în construirea monumentelor particulare sau publice, de asemenea pot conduce apa dintr-un loc în altul.

Item. Pot să sculpez în marmură, în bronz sau în pămînt ars; la fel și în pictură pot să fac tot ce se poate face, pot să țin piept orișicui. Pe lîngă aceasta, aș putea executa acel cal de bronz, spre gloria nemuritoare și veșnică cinstire a preafericitei amintiri a Senioriei sale tatăl vostru și a ilustrei case a familiei Sforza.

Dacă vreunul din lucrurile mai sus arătate vi se pare de necrezut sau cu neputință de înfăptuit, sînt gata să fac încercarea în parcul dumneavoastră sau orișunde îi va fi pe plac Excelenței voastre, căruia mă recomand în modul cel mai umil din lume.»

Cînd Leonardo îi predă lui Lodovico acest document ciudat, el nu bănuiește că, printre personalitățile atît de numeroase ale epocii sale, soarta i-a scos în cale un om al cărui caracter și temperament sînt diametral opuse lui. Lodovico Sforza trăiește doar în prezent, de care profită cu lăcomie, nu se gîndește decît la ceasul care trece și care îi asigură plăceri de moment. Leonardo, dimpotrivă, nu se poate fixa decît în cîmpul nesfîrșit al viitorului. El urzește planuri de lungă durată; ca să fi dus la capăt ideile lui sau să-i fi realizat proiectele, n-ar fi ajuns cîteva vieți de om. Nu trește pentru prezent un dispreț profund ca și cînd doar eternitatea i-ar fi fost hărăzită. Într-o zi, la Milano, se apleacă asupra fluviului, conștient de fuga orelor și se întreabă ce este prezentul: «Apa pe care o atingi în fluviu este ultima din valul care se duce, prima din

acela care vine! Așa și prezentul...» (Triv. f. 68.) Acestei deosebiri fundamentale care-i separă pe Leonardo și pe Lodovico, îi corespunde o opoziție de neînălțurat a gusturilor și părerilor lor. Familia Sforza este lipsită de orice simț artistic. Pentru ei frumusețea înseamnă un lux banal, plăcerile materiale, risipa momentului. Lodovico, cu un spirit mai suplu, mai curios decât restul familiei sale, se complace în rolul de mecena, socotindu-l drept o datorie de prinț și un mijloc la îndemână pentru a influența opinia publică. Dar nu va avea niciodată vreun raport personal cu arta; se va lăsa întotdeauna călăuzit de o părere care îi va fi impusă. Tot ce a apucat să agonisească în materie de știință întărise în el tendința de a se supune opiniilor conducătoare, autorității umaniștilor. Dar pe lângă această adeziune, în el sălășluiește și o neîncredere față de tot ce este nou și de neînțeles, față de orice nu este consfințit în mod oficial ca un succes. În schimb chiar dacă ar fi vrut să se arate mult mai înțelegător, metoda întrebuințată de Leonardo pentru a-i câștiga favorurile era firesc să-i displace. Tot ce i se sugerează acolo este prea deosebit, prea surprinzător, ca să fie cu totul plauzibil. Proiectele sale sînt prea numeroase și prea neobișnuite ca să se poată concepe realizarea lor practică. Mîna ce răsfoiește memoriul este lată și hotărîită, cu degete groase și scurte, o mîna de om care nutrește dispreț pentru orice îi scapă cugețului său mărginit.

Totuși Leonardo străbate plin de speranță străzile orașului Milano.

Este un oraș imens și bogat, unul dintre cele mai mari și mai bogate ale continentului. El își risipește în șesul lombard cele 18.000 de case (Parisul din epoca aceea n-are decât 13.000) și cele 14.000 de prăvălii; 300.000 de suflete locuiesc într-însul.

Aerul ușor, amestecat cu puțină ceață, pare argintiu; numeroase cursuri de ape coboară de pe povîrnișurile Alpilor către șesul fertil. Cînd, pe la 1470, este transplantat dudul, Lombardia vede deschizîndu-i-se în față o cale nouă spre îmbogățire: industria mătăsii înlocuiește curînd orice import din străinătate. Cinci sprezece mii de lucrători îi datorează existența, iar mătasea milaneză este atît de apreciată, încît ambas-

dorii recurg la intervenția lui Lodovico pentru a-și procura câțiva coți de brocart, pe care-l plătesc cu patruzeci de galbeni brațul. Geniul dibăciei venețiene și florentine își găsește imitatori la Milano; membrii familiilor celor mai nobile figurează în registrele de comerț și îndeosebi printre fabricanții de stofe de lână. De fapt, industria lînii este tot atît de prosperă ca și aceea a mătăsii.

Solul fctil este bun pentru orice experiență. Negustorii greci introduseseră orezul în Lombardia; dar acest articol nu se vindea la început decît la spițeri împreună cu zahărul, piperul și alte condimente. Cînd ducele Galeazzo Maria încearcă să-l însămînțeze în parcul ducal, el obține rezultate atît de surprinzătoare încît nu trece mult și poate fi interzis importul de orez. Dar orașul Milano nu-și datorează faima nici bogăției solului, nici înfloritoarelor țesătorii. Încă din secolul XIII, industria armelor se află în fruntea tuturor celorlalte. Există vreo sută de ateliere uriașe unde muncitorii făuresc, piles, sudează și lustruiesc armurile, hamurile și sulițele. În Via degli Armorai, dugheșele se înșiră una lîngă alta și se văd înșirate pînă afară pe caldarîm armuri, carapace și o întreagă pădure lucitoare de lănci și halebarde. Industria războinică parcă își pusese pecetea pe acest oraș pașnic și prosper; îi dăduse o față amenințătoare. Meterezele crenelate își înalță sfidătoare cele cincisprezece turnuri spre cerul blînd și luminos. După ce ai trecut de una din cele șapte porți ale zidului împrejmuitor, te trezești în mijlocul unei cetăți medievale. Palatele nobililor, dreptunghiuri greoaie cu foișoare scunde, stau bine înfipite în sol și-și arată dantura crenelurilor. Aproape de poarta Giovia, se ridică greoi palatul zidit în grabă de ducele Francesco și care rămîne un simbol al puterii sale armate. Peste șanțurile adînci unde clipocesc apele adormite, se ivesc dintr-o dată zidurile despuiate ale castelului. De fiecare parte se profilează turnurile rotunde și pîntecoase. La intrare, un turn pătrat — ridicat sub Bonna de Savoia după planurile lui Filarete — stă de strajă ca o sentinelă. Zidurile, de un roșu sîngeriu, se detașează pe cîmpia verzuie, crenelurile ei împerecheate zgîrîie cu purpuriu zărilor albastre.

Uriașa curte interioară, unde trăiesc o mulțime de 86

cavaleri, de soldați, de vizitatori, mișună ca o tabără la porțile Rocchettei, partea inexpugnabilă a castelului. Un drum acoperit o leagă de aripa ducală a construcției. Drept ferestre, acest uriaș zid abrupt are câteva deschizături străpunse de gurile sclipitoare ale tunurilor. Aspectul general al orașului este auster; totuși, de departe această impresie este dezmințită prin pământul rodnic și cerul luminos. Formele gotice, predominante în arhitectură, își pierd puțin din severitatea lor obișnuită, netezindu-se parcă în contact cu aerul străveziu; vîrfurile lor par mai boante iar îngustimile parcă se mai împlinesc. Pământul ars de culoarea trandafirie a somonului, roșul cărămizilor dau un aer carnal profilului delicat al pereților, liniilor zvelte ale ogivelor. Ornamentația multicoloră a fațadelor, decorul de plante, fructe, animale, peisaje, fac să pară mai ușoară masa monumentelor; cîteodată ornamentele năpădesc tot edificiul, ca în palatul celebrului armurier Missaglia care, cu un simț foarte modern al publicității, afișează pe fațada lui blazoanele și lozincile clienților săi cei mai iluștri. Locuitorii, ca și casele, au ceva sfidător și molatec în același timp, un aer de austeritate și de nepăsare; femeile care umblă pe străzi, de colo, colo, sînt de o frumusețe înfloritoare; fustele bogate le lătesc șoldurile și le sugrumă talia; mînecele umflate sînt încărcate de broderii; de gîturile lor pline și albe atîrnă coliere cu rubine, pe cînd lanțul greu de aur așternut peste sînii lor opulenți, se leagănă în ritmul pașilor languroși, provocători. Poetul Antonio Camelli, poreclit *il Pistoia* — născut la Vinci ca Leonardo — le compară nerespectuos cu «claponi umpluți» și cînd le vede, scînteind de bijuterii, cu cîte un inel greu pe fiecare deget, le asemuie — așa cum stau în jurul meselor — cu galantarul unei dughene germane. . . Femeile din Milano simbolizează însuși spiritul acestui oraș, senzualitatea lui greoaie, gustul pentru luxul primitiv, pentru mîncărurile sățioase și felul său de a se bucura cu nepăsare de prezent.

«Milanezii cred — spune Matteo Bandello — că nu ști să trăiești dacă nu trăiești și mănînci bine în tovărășia altora.» Un proverb contemporan rezumă, de altfel, această înțelepciune exclusiv materialistă: «Poți să umbli rupt, numai burta să fie plină».

Obişnuit cu o viaţă cumpătată, Leonardo se simte foarte străin în mijlocul acestor moravuri grosolane, ale plăcerilor zgomotoase şi preocupărilor banale. Îi vine tot atît de greu să intre în legătură cu locuitorii ca şi cu stilul arhitectonic al oraşului, în care nu găseşte decît pe alocuri unele evocări ale artei ce o cunoaşte atît de bine: Banca familiei Medici cu faşada sculptată de Michelozzo, Ospedale Maggiore al cărui plan grandios este al lui Filarete, întretaie alinierea edificiilor gotice. În curtea interioară a castelului un pavilion în stilul Renaşterii, construit de ducele Galeazzo Maria, contrastează oarecum cu unitatea severă a arhitecturii medievale; capela familiei Portinari — agenţi ai casei Medici — se încrustează ca o piatră preţioasă în cel mai curat stil quattrocento florentin, în biserica Sant Eustorgio. Dar arta nouă nu izbuteşte să prindă rădăcini în solul milanez; cetatea este ostilă străinilor şi se apără cu toată nepăsarea ei tenace, împotriva invaziei lor. Artiştii localnici sînt cu atît mai solidari în lupta lor împotriva veneticilor, cu cît au destul de furcă să-şi apere o situaţie şi-aşa destul de precară în vremea aceea. Acest oraş, căruia îi place să se laude atîta cu bogăţia lui, este zgîrcit şi cărpănos cînd e vorba să-şi plătească artiştii. Aici nu există rivalităţi — ca la Florenţa — între familii, ambiţii personale în cursa spre nemurire, asigurată de opere de marmură şi de bronz. Artiştii lîncezesc ruşinos, ca nişte bieţi meseriaşi umblînd după comenzi. Pietrarii, pictorii, sculptorii în lemn, miniaturişti, trăiesc de pe urma capriciilor unei societăţi ale cărei singure preocupări sînt plăcerile trecătoare. În consecinţă, singura speranţă a fiecărui artist este: o comandă a curţii.

Această curte e cea mai bogată din lume. Ţara aduce suveranului ei, anual, o jumătate de milion de galbeni. Felul de viaţă al lui Lodovico capătă încetul cu încetul o faimă legendară. Risipeşte cu uşurinţă venitul a cîteva luni pentru o călătorie de cîteva zile, în care adună în jurul lui o şleahtă numeroasă de cavaleri, scribi, cîntăreţi, purtători de şoimi, croitori, bucătari, crainici şi rîndaşi. Cheltuieşte sume fabuloase pe giuvaeruri bătute cu diamante, pe rubine de dimensiuni barbare. S-ar zice că el şi curtenii lui se gîndesc neîncetat la ziua cînd se vor vedea siliţi să fugă şi nu-şi vor putea

salva viața decît cu ajutorul unui pumn de diamante sau perle.

Dar cum e vorba să se dea o comandă artistică, acești principii risipitori își dau dintr-o dată seama că finanțele lor sînt deficitare și se poartă cu bieții artiști ca și cînd echilibrul bugetar al țării ar fi în joc. În genere, ei nu-i cheamă pe cei pricepuți, ci pe cei care lucrează mai ieftin. Și dacă la curte sînt preferați artiștii localnici, aceasta se datorește pur și simplu faptului că se pot tocni cu ei, și-i amenință cu aparatul lor birocratic, șicanîndu-i cu fel de fel de expertize și de contraexpertize. Grijă pentru economie trece peste toate celelalte considerații. Astfel în registre e menționat un pictor care primise sarcina de a decora «o șesime din plafonul unei capele».

În timp ce muzicanții curții primesc un salariu anual de cinci mii de galbeni, un arhitect ca Danesio Maineri, care timp de patruzeci și doi de ani a lucrat pentru casa Sforza, cere în zadar sumele care i se datorează. La capătul puterilor, aproape muritor de foame, i se adresează însuși ducelui Galeazzo, cerîndu-i sprijinul, altminteri «fiind nevoit să se vîndă turcilor». Un pictor cunoscut, Constantino da Vaprio «silit de o mizerie îngrozitoare» se oferă să execute orice muncă, cu condiția de a i se plăti măcar o parte din cheltuielile sale și onorariile care nu i se plătiseră.

Cîntăreții de la curte sînt aproape toți flamanzi: cîntăreții de harpă și lăută, crainicii și fluierașii vin în cea mai mare parte din Germania și nimeni nu are nimic împotriva. Dar cînd arhitectul Nexenberger e chemat de la Graz și însărcinat cu construirea turnului Domului, pietrarii îi fac greutăți atît de mari, încît e nevoit să părăsească totul și să plece. Cînd Filarete, numit arhitectul șef al Domului, se instalează la Milano, nici măcar voința lui Francesco Sforza nu reușește să sfărme rezistența milanezilor, și marele spital, început de arhitectul străin, este terminat în stil gotic de arhitecții localnici. Cu toții se bucură la cea mai mică greșală făcută de străini. «Florentinii ăștia vor să facă totul după capul lor, și cîteodată nici nu știu ce fac», îi scrie cancelarului, directorul lucrărilor publice.

Donato d'Angelo, numit Bramante, sosit la Milano cu doi ani sau trei înaintea lui Leonardo, primește o

pensie lunară de cinci galbeni de la Lodovico (cîntăreții și cei ce cîntă din lăută, primesc dimpotrivă între doisprezece și șaisprezece galbeni). Dar Bramante, cum spunea despre el discipolul său Cesariano, este un «fiu răbdător al sărăciei». Doar în sonetele sale își cîntă disperarea, vorbind despre îmbrăcăminte la uzată și ghetele lui rupte. Viitorul arhitect al Bisericii Sfîntul Petru așteaptă cu răbdare marile comenzi și se mulțumește să glorifice pe frescele palatului Panigarola, uriașele siluete ale unor tineri eroi sub armurile lor strălucitoare.

Singură arta portretului începe să înflorească cu oarecare sfilă. Milanezii nu țin atît de mult să ajungă nemuritori, cît să-și măgulească orgoliul familiar sau să facă plăcere unui prieten, iar principii obișnuiau să trimită în străinătate portretele fetelor lor de măritat. Încă din 1460, Francesco Sforza îl trimisese la Bruxelles pe pictorul său titular Zanetto Bergato «care picta după natură cu o perfecțiune unică». Bergato stă trei ani în atelierul lui Roger van der Weyden, unde se perfecționează în noua tehnică, pictura în ulei. La întoarcerea lui, face mai multe portrete ale ducelui, ducelui, fiilor săi și chiar ale lui Bareto, cîinele favorit al lui Francesco. Dar salariul promis trebuie să-l aștepte prea mult timp: îl cere de cîteva ori și pînă la urmă, împovărat de datorii, îi adresează ducelui o scrisoare rugătoare, amintindu-i că nimic nu i se plătitese încă. Sosind la Milano, Leonardo nu cunoaște aceste uzanțe păcătoase. Se lasă amăgit cu speranța că nu va trece mult și îl va înlocui pe inginerul militar Bartolomeo Gadia, bătrînel neputincios; dar această funcție importantă o obține Ambrogio Ferrari.

Situația politică pe care se bizuia Leonardo cînd îi încredințase lui Lodovico proiectele sale pentru mașini de război se schimbă în scurt timp. Ducele vrea să evite un conflict care n-ar face decît să agraveze o stare și așa nesigură. Preferă să se încreadă în abilitatea sa diplomatică, mai curînd decît în armele pe care le inventează florentinul. Dar «vremea de pace» așteptată de Leonardo pentru realizarea monumentului lui Francesco Sforza va număra un șir lung de ani de așteptare, de speranțe reaprînse și iarăși stinse, de promisiuni zadarnice de împliniri veșnic întîrziate. Acești

ani sînt cu atît mai dureroși pentru Leonardo cu cît el speră că fiecă zi — chiar și fiecă ceas, — iar putea aduce o schimbare. Simte că norocul e la ușă, zăbovind să treacă pragul. Succesele sale tîrzii au aruncat o rază de lumină pe umbra primilor ani pe care îi petrece la Milano. După spusele contemporanilor, s-ar putea crede că gloria îl încununase chiar de la sosirea lui: «Cînd ducele auzi argumentările atît de strălucite ale lui Leonardo, se înflăcăra în așa măsură de însușirile sale, încît părea un lucru aproape de necrezut. . . », scrie Vasari, într-o vreme în care faima nepieritoare a lui Leonardo fusese consacrată. De fapt «argumentările strălucite» — chiar prea strălucite — nu treziseră la început nici un răsunset.

Leonardo își vede iluziile spulberîndu-se una cîte una. Din zi în zi își dă mai bine seama de condițiile triste ale vieții artistice la Milano. Puținele economii cu care venise din Florența se topesc încetul cu încetul, nu mai are nici măcar cu ce plăti chiria unui apartament sau a unei odăi de han. Își îngustează din zi în zi tot mai mult visurile ambițioase, văzîndu-se constrîns să nu se mai gîndească decît la lupta umilitoare pentru pîinea de toate zilele. De altfel își dă seama că nici confrății săi lombarzi nu o duc mai bine și că își luaseră obiceiul de a se întovărăși cîte doi-trei, spre ași apăra interesele. Astfel concepe planul de a se uni cu un om, care să fie la curent cu uzanțele milaneze și destul de descurcăreț pentru a profita de rarele posibilități ce s-ar ivi. Acest asociat îl găsește în persoana lui Ambrogio de Predis, care își dă seama pe loc de avantajele pe care le-ar avea colaborînd cu florentinul. De Predis îi oferă lui Leonardo chiar să-l găzduiască precum și posibilitatea de a lucra în atelierul său.

Giovanni Ambrogio de Predis sau da Preda este cel mai mic din cei șase fi ai lui Leonardo sau Lorenzo da Preda care, ca și Ser Piero, se însurase de trei ori. Fratele vitreg al lui Ambrogio, Evangelista, este sculptor în lemn; celălalt frate — Cristoforo — care e surd-mut, pictează în maniera lui seacă și conștiincioasă miniaturi foarte apreciate. Ambrogio își însușește linia ascuțită și reținută a surd-mutului, contururile curate, apăsate, precum și o migală de giuvaergiu în amănunte, de care nu va scăpa niciodată. Fratele cel mare,

Bernardino, îl învață arta de a lucra medalii și tapiserii. Mica avere a tatălui nu ajunge pentru întreținerea celor șase tineri: ei se învățaseră din timp să nu se bizuie decît pe cîștigul obținut prin munca lor. Încă de cînd avea optsprezece ani, Ambrogio își cîștiga existența pictînd miniaturi pentru cărțile bisericești. Dar cum această meserie nu-i prea bănoasă, acceptă cîteva comenzi din partea monetăriei. Instinctul burghez și ambiția lui crescîndă îl împing să iasă din mediocritatea în care își duc fără strălucire zilele frații săi. În clipa sosirii lui Leonardo, reușise să se facă cunoscut. Lodovico îl luase ca pictor al curții. Reputația lui trece chiar dincolo de porțile Milanului. Ducesa de Ferrara îi dă cîteva comenzi pe care le răsplătește în natură, trimițîndui șaisprezece metri de mătase. În vremea aceea, de Predis învățase tot ce se putea învăța de la artiștii lombarzi. Artă lor tradițională îi este foarte la îndemînă și se potrivește cu firea lui prudentă. Dar își dă seama că felul lui de a picta, oricît ar fi de sobru și de cinstit, nu-i va aduce nici gloria la care năzuiește, nici averea pe care o rîvnea. Misteriosul florentin întruchipează pentru el acea lume nouă pe care vrea s-o cucerească. Deși nutrește mari ambiții, nu-i atît de îngîmfat încît să nu i se supună cuiva, măcar spre a-și asigura reușita materială. Ananghia în care se află Leonardo înlesnește această întovărire ciudată între un artist genial și un arivist mediocre. Colaborarea lor va stîrni nedumeriri — secole de-a rîndul — la toți istoricii de artă și va da naștere unor enigme aproape cu neputință de dezlegat. Adaptabil din fire, dispunînd de o tehnică foarte sigură, Ambrogio izbutește să-și imite colegul — în afara cîtorva detalii — în așa măsură, încît operele sale au putut fi atribuite lui Leonardo. Dar, de îndată ce și-a atins țelul, el își reia maniera de odinioară, regăsindu-și adevărata individualitate, ca și cînd lucrînd în prezența unei mari personalități, viața nu i s-ar fi lărgit cu nimic, limitele talentului său rămînînd aceleași.

Împreună cu Ambrogio de Predis și fratele său vitreg, sculptorul, Leonardo urmărește să obțină comanda unui tablou pentru confreria Imaculatei Concepțiuni. O obține după lungi tergiversări, iar la 25 aprilie 1483 se întocmește un contract la notarul Antonio Capi

tani. Starețul Confreriei, Bartolomeo degli Scarlione, asistă personal la semnarea contractului înconjurat de opt membri care veghează ca fiecare clauză să fie lămurită cu precizie. Nimic nu se uită, nimic nu e lăsat la inițiativa personală a artiștilor. Mărimea tabloului e în prealabil fixată prin dimensiunile unei rame de lemn bogat sculptată, această sarcină revenindu-i lui Giacomo del Magno, căruia îi dăduse comanda Confreria. Rigiditatea cu care Confreria apără dogma Concepțiunii Imaculate hotărăște chiar subiectul acestui tablou, a cărui parte de sus va fi sculptată în lemn; Dumnezeu, tatăl trebuie să apară înconjurat de serafimi, de sfânta Fecioară și de un nimb de heruvimi. Leagănul va fi pus în mijlocul unui peisaj muntos. Teologii merg pînă acolo cu precizările încît fixează pînă și culoarea îmbrăcămînții personajelor: urzeala va fi din brocart de aur; ei dau indicații chiar și pentru mișcarea faldurilor care înfășoară corpurile divine. «Maestrul Leonardo» — numai el din cei trei artiști are dreptul la această titulatură — primește, de asemenea, îndrumări precise în legătură cu panoul central «pe care florentinul îl va picta în ulei». Sfânta Fecioară și Pruncul vor fi înconjurați de îngeri și profeți. Lui Ambrogio de Predis îi revin cele două panouri laterale unde, potrivit contractului, va picta patru îngeri care cîntă, acompaniindu-se cu instrumentele lor. Confreria acordă două sute de galbeni pentru opera întreagă, dar își ia angajamentul de a plăti o primă suplimentară, dacă execuția va fi perfectă. După obiceiul milanez, asta se va hotărî în urma unei expertize. Iar la urmă e fixat termenul predării: ziua de 8 decembrie a anului următor.

Leonardo iscălește contractul, și, fără să-i pese prea mult de unele clauze prea cîrcotașe, o pornește spre Poarta Ticino, unde locuiește cu frații Predis.

E primăvară, cea dintîi primăvară pe care o petrece la Milano. Nu mai rabdă mulțimea care mișună pe străzile înguste ale orașului, pe cînd fluviile scapără în cîmpii sub ceața ce acoperă cu un văl aurul topit al soarelui. Trage în piept mirosul pămîntului jilav, al sevei proaspete, al florilor desfăcute în aerul calduș. Se lasă îmbătat de această atmosferă pe care o cunoaște atît de bine, și care-i reamintește anii tinereții. El,

care studiase ierburile și florile câmpiei sale natale, primește ca o revelație diversitatea culorilor și a formelor. Fiece frunză e altfel la pipăit, una e netedă, alta granulată, una pare unsuroasă, alta uscată, fiecare are alt desen, fiecă tulpină arabescul ei. Se oprește la tot pasul, se apleacă, se așază în genunchi, degajează cu grijă o tufă de iarbă sau de frunze, urmărește o plantă ce și face loc prin mușchi, încearcă să le fixeze luciul, jucăuș în bătaia vântului. Zăbovește îndelung în fața unui iris sălbatic și îi desenează cu multă răbdare tulpina care se desprinde, plătindă, dintr-un vălmășag de frunze, precum și floarea mlădioasă, lăsându-se legănata de o adiere abia simțită. «Numeroase flori pictate după natură» înscrie el pe o listă pe care o întocmește despre toate lucrările sale. În aceste lungi plimbări și călare și pe jos, el ajunge și la munții pe care îi îndrăgește atât de mult. Se pierde în acea «vale umbroasă străbătută de ape, care șerpuiesc voioase». Desenează colțurile stîncilor, pietrele dunate de umbre și lumini, văgăunile peșterilor ce se întredeschid spre întunecimi. Și când, într-o zi, o ploaie torențială îl prinde pe neașteptate, desenează în carnet șuvițele înguste ale ploii biciuind suprafața unui iaz. «Ce te îndeamnă, ah! omule să-ți părăsești casa ta de la oraș, să-ți lași părinții și prietenii, ca să te duci la țară, să rătăcești prin munți și prin văi, dacă nu frumusețea naturală a lumii?» Spre ea se refugiază Leonardo în primăvara anului 1483. E dezamăgit, istovit de o prea lungă așteptare, de colaborarea lui cu un artist mediocru. Dar mîhnirea lui este alungată de bucuria primăverii proaspete și dintr-o dată are o viziune, viziunea luminoasă a *Fecioarei între stînci*. Întins în iarbă, cu ochii larg deschiși, vede ca plămădite din soare chipuri închegându-se, înflorind într-un surîs. Din visul acesta treaz se naște tabloul cel mai senin, cel mai plin de bucuria vieții pe care îl va picta vreodată. Fecioara a căzut în genunchi, copleșită parcă de dulceața primăverii; ea își întinde brațele spre a ocroti copiii care nu știu încă nimic din suferințele acestei lumi. Oglinda lată, luminoasă a frunții ei, se pleacă spre Sfîntul Ioan, care cu genunchiul rotund pus în mijlocul ierbii și al florilor, își înalță spre Isus brațele grăsuțe. Pruncul, stînd pe vine, încearcă să se ridice;

picioarul lui minuscul și roz, de o gingășie înduioșătoare, se îndoaie sub povara trupului durduliu; pumnul, care se desface cu greu, schițează un gest de binecuvîntare. E un subiect încă foarte apropiat de *quattrocento*-ul florentin, de acele fecioare copilăroase, ingenuncheate în mijlocul pădurii lîngă un prunc mititel. Dar tabloul lui Leonardo nu mai are nimic comun cu credința simplă care emană din tablourile confrăților săi florentini. În fundul peșterii se adună umbre ciudate, pereții umezi ai stîncilor sclipesc tainic, plantele și pietrele care își trăiesc viața lor secretă, parcă își rețin suflarea. Prin crăpătura din fund lumina se strecoară ca o chemare spre infinit. În această văgăună adăpostită de stînci, zeități păgîne s-ar putea tolăni pe un covor de mușchi și flori. Nimfe cu picioare sprîntene ar putea să se ivească din penumbra aurie, scăpate de urmărirea zeului Pan, al cărui lăcaș e ocrotit de această singurătate.

Într-adevăr îngerul ghemuit lîngă Pruncul Isus este pe jumătate vestitor celest, pe jumătate divinitate păgînă. Mișcarea lui bruscă scoate flăcări din hainele sale de satin roșu, privirea ochilor săi lunguieți, scăldați, lunecă printre pleoapele grele, iar în colțul umed al buzelor îi tremură un zîmbet de o dăruire voluptuoasă, ce nu cunoaște nicidecum renunțarea. *Fecioara între stînci* aparține în întregime acestei lumi, ea se naște dintr-o bucurie pasionată a vieții pe care nu o tulbură nici o tresărire de zădărniciie a lucrurilor pămîntești. Personajele și decorul sînt stăpînite de vraja umbrelor și a luminilor, ea este într-adevăr factorul dramatic dominant al tabloului. Un val de lumină cristalină curge peste obrazul înclinat al Fecioarei, scaldîndu-i fruntea lată și pleoapele ei grele lipsite de apărare. Doar mîna ivită dintre faldurile mantiei, mîna ei deschisă și ocrotitoare, ferește cu puțină umbră capul lui Isus. Această mîna cu racursiul ei îndrăzneț, această mîna care plutește, ușoară, Leonardo o va picta încă o dată, ca accent principal în capodopera lui *Cina*. Cu începere de atunci ea revine neîncetat în toate tablourile imitatorilor săi, pînă cînd acest gest devenit o manieră își pierde tot sensul său inițial.

Acțiunea dramatică a luminii unește Fecioara și pruncul, șovăie pe fruntea bombată a lui Isus, pe buclele

părului său de un auriu roșcat. Redusă, ea îl împinge pe planul al doilea pe sfântul Ioan și îngerul, ca și când ei n-ar fi decît niște răsfrîngeri ale personajelor principale. Această reducere gradată a luminii continuă pînă în ultimul plan. Dar pînă și umbra cea mai adîncă mai păstrează fosforescența unei vieți tainice. Pe lîngă rînduirea prin lumină, Leonardo își supusese tabloul unei compoziții riguroase care se înscrie cu o precizie aproape matematică într-un triunghi cu laturile egale. De la capul înclinat al Fecioarei, o diagonală lunecă de-a lungul mîinii ce mîngîie umărul sfîntului Ioan, pînă la piciorul pe care se reazemă Pruncul. Cele două laturi ale triunghiului se întîlnesc deasupra petei închise a părului. Mîna încordată face să salte din nou diagonală spre a cuprinde trupul îngerului și a coborî către pămînt, de-a lungul faldurilor. Acest motiv al triunghiului revine ca un refren, urcă prin deschizătura mantiei întunecoase a Fecioarei pînă la giuvaerul pe care îl ține, apoi se lasă în jos repede sub umbra mîinii de-a lungul spinării pruncului Isus.

Mîna îngerului se inserează în acest triunghi ca un corp străin. Gestul arătător, împins în colț între întîlnirea celor două mîini, aceea a pruncului Isus și a Fecioarei, pare la prima vedere că aduce o confuzie în tablou. Dar cînd, într-o epocă posterioară, deosebit de sensibilă la orînduirea spațiului, a fost suprimată această mîină, în copia de la Londra, un gol penibil s-a produs în interiorul tabloului, dovedind importanța funcțională a acestui gest atît din punct de vedere formal cît și spiritual.

Este mîna unui adolescent, inteligentă, mobilă, obișnuită să sublinieze argumente dialectice. O mîină caracteristică pentru spiritul florentin de care Leonardo nu va putea scăpa în primii ani petrecuți la Milano. Dosul mîinii, îngust, cu stratul ei subțire de carne, degetul acela lung, articulat, introduce în centrul tabloului nota decisivă, cum este enunțat argumentul principal într-o dezbatere. Ritmul compoziției bate cu cea mai mare putere în acest gest tăios, îl urmărește pe linia diagonalelor care duc spre fundal, se înșiră de-a lungul drumeagului ce șerpuiește de-a curmezișul stîncii, spre zarea subliniată de flăcări albastre.

Leonardo nu pare că se sinchisește de clauzele contractului iscălit de el. Nici un profet bărbos al Vechiului Testament nu va veni să tulbure înțelegerea intimă a acestei tinereți voioase. Cunoscător al problemelor teologice, Leonardo știe cât de mult șochează compoziția lui doctrina Confreriei: într-o epocă în care se duc discuții aprinse în jurul dogmei « Concepției Îmănculate », tabloul său pare aproape o sfidare. Însăși prezența îngerului și gestul prin care el subliniază binecuvântarea Pruncului Isus, ar putea sluji drept sprijin pentru doctrina tomistă care pretinde că sfințirea a precedat nașterea Pruncului.

S-ar putea crede că e vorba de o fantezie de artist sau de o simplă întâmplare, dacă Leonardo n-ar fi fost atât de priceput, atât de conștient de efectele sale, atât de dornic de a se descătușa de orice constrângeri meschine. Îngăduindu-și la rîndul său anumite libertăți, Ambrogio de Predis, în loc să picteze cei patru îngeri comandați, nu va picta decît unul singur pe fiecare panou, dar « unul mare » va spune el, pentru a se justifica. Fiecare din personajele sale are o stîngăcie, un aspect « nevertebrat », caracteristic artei lombarde, care în totdeauna caută să compenseze moliciunea structurii prin duritatea amănuntului.

Tabloul *Fecioara între stînci* — cu personajele atât de apropiate stilului florentin, foarte cu grijă lucrate — probabil că n-a fost terminat în ziua prevăzută, căci între pictori și membrii Confreriei se iscă o discuție violentă. Ea va ține ani de zile și va duce la execuția acelei copii misterioase pe care o putem vedea la Londra. Confreria fusese oare nemulțumită de libertățile pe care Leonardo și le luase, stîrnise ea o discuție teologică, sau crezuse într-adevăr că tabloul nu valora mai mult decît douăzeci și cinci de galbeni, în timp ce Leonardo cerea o sută de galbeni drept primă suplimentară? Cert este că, zece ani după ce iscăliseră contractul, Leonardo și de Predis încă îl mai rugau pe Lodovico să pună capăt acestui litigiu. Mai trec zece ani... cearta continuă încă și regele Franței în persoană va fi cel care va lua partea celor doi pictori. Izbucnesc tulburări, războiul se dezlănțuie, Milanul își schimbă suveranul, cotropitori străini vin și pleacă, dar dezbaterea în jurul celor șaptezeci și cinci de galbeni încă

mai stăruie. La începutul secolului următor, un acord secret le va îngădui artiștilor să intre în posesia originalului și să-l înlocuiască cu o copie. Această învoială se face în cea mai mare taină, probabil spre câștigul unui cumpărător de vază, fiindcă mai multe generații de istorici au încercat zadarnic să lămurească acest mister. Unul dintre tablouri se află azi la Luvru, fără să se știe cum a ajuns în Franța. Copia de la Londra a fost cumpărată mai târziu, chiar de moștenitorii Confreriei. Cele două tablouri au fost pictate cam la douăzeci de ani interval unul de celălalt, dar sensibilitatea artistică se transformase atât de radical între timp, încît cele două tablouri dau impresia că aparțin unor epoci diferite. Originalul de la Luvru datează de la sfîrșitul Quattrocento-ului, pe cînd copia de la Londra poartă pecetea puternică a începuturilor apogeului Renașterii.

În vremea aceea, Leonardo era supraîncărcat de comenzi, principii cei mai puternici așteptau în zadar tablourile făgăduite. La rîndul său Ambrogio atinsese faima la care rîvnise de la vîrsta cea mai fragedă. Fără îndoială, în calitatea lui de pictor titular al împăratului Maximilian I, se credea destul de dibaci pentru a executa o copie, fie după desenele pe care Leonardo i le pune la dispoziție, fie chiar cu concursul său. Dar, cu toată dorința lui de exactitate, Ambrogio de Predis n-a putut să împingă mai departe limitele propriului său talent; sub pensula lui, formele pline și blînde devin masive și umflate, după gustul epocii, de altminteri, care cere reliefuri mai accentuate, cîrnuri mai revărsate.

Fără îndoială că nu era prima oară cînd Ambrogio de Predis se atinge de o operă schițată, sau chiar pe jumătate pictată de Leonardo. Colegii lui se serveau și ei, la rîndul lor, de discipoli, adesea un atelier întreg se străduia să isprăvească tabloul unui maestru. La Leonardo lucrul acesta era cu atît mai necesar cu cît el lucra încet, cu întreruperi, făcînd nenumărate schițe, dibuind în căutarea soluției finale, și pe urmă dintr-o dată, dezamăgit sau covîrșit de alte treburi ce nu suferau amîinare, părăsea opera începută, ca și cum n-ar mai fi avut nici o legătură cu el. În aceste momente de descurajare, el lasă pe alții să-i ducă la bun sfîrșit opera abandonată. Un contemporan povestește că ar

fi văzut într-o zi ajutoarele sale lucrînd la două din operele schițate. Dar se întîmpla de asemenea, ca, pe neașteptate, să i se trezească din nou interesul, și, punînd mîna pe pensulă, să reînvie, prin cîteva tușe o privire moartă, să pună în mișcare sîngele sub o piele încremenită ori să dea un fior unei guri inerte. În acest fel au fost create cîteva tablouri enigmatice, care nu pot fi de mîna lui, dar care păstrează în pofida tehnicii lor conștiincioase și seci, o atracție misterioasă, un suflu de viață pe care doar un geniu lîl putea dăruî. Printre aceste tablouri cei poartă adesea numele este și *Madona Litta* (Ermitajul din Leningrad), în care coloritul cenușiu și uscat al pielii, roșul și albastrul țîpător al îmbrăcămîntei trădează tehnica lui de Predis. În schimb, capul frumos al Fecioarei se înclină cu blîndețe și armonia acestei mișcări nu poate fi decît a lui Leonardo. Mai multe portrete, de asemenea produse nelegitime ale acestei întovărășiri, au văzut lumina zilei în atelierul pe care Leonardo încă îl mai împarte cu frații Predis. La Milano este mult mai lesne să obții comanda unui portret decît al unui tablou bisericesc. Și Ambrogio știe să profite de pe urma relațiilor pe care le are la curte. Unul dintre muzicanții care se bucura de favorurile lui Lodovico, se lasă pictat de Predis, într-o haină neagră și cu o mică scufă roșie pe cap, de sub care răsar niște bucle bogate, aurii, cu reflexe metalice. Foaia de portativ pe care o ține între degetele țepene, ne destăinuie cu o preciziune naivă meseria personajului. Față frumoasă, virilă, cu umerii obrajilor mari, este cu forță modelată ca în atîtea portrete de bărbați făcute de mîna lui Predis la Brera. Ochii sînt tîviți de o margine albicioasă, care-l trădează întotdeauna pe Ambrogio. Dar privirea de ambră topită, pierdută în depărtări, nările fremătătoare, gura roșie și umedă ce pare că s-a închis chiar atunci, după ce cuvîntul a fost rostit, sînt de o inspirație și de o factură cu mult superioare celorlalte elemente ale portretului.

Și o tînră prințesă din familia Sforza se lasă pictată de Ambrogio de Predis. Mai mult chiar decît rubinele și perlele ce o împodobesc, privirea ei fătîșă îi trădează originea nobilă. Ambrogio trasează cu grijă profilul, nasul mic și cîrn, bărbia rotundă și copilăroasă; el re-produce întocmai plasa aurie, bătută în perle, care

strînge la un loc părul bogat, închis la culoare. Doar buzele ferm arcuite ale gurii mici, în umbra diafană a obrazului de un relief gingaș, trăiesc cu adevărat, respirînd o viață autentică pe care un de Predis, singur, nu ar fi putut-o sugera niciodată ¹.

Raporturile lui Leonardo cu Lodovico Sforza au la origine un portret: acela al Cecilici Gallerani. La vîrsta de paisprezece ani, Cecilia devenise amanta lui Lodovico. Pe atunci era regent al Milanului și ducea o viață de desfrîu, potrivit rangului său și moravurilor ușoare ale acelor timpuri. Pe amanta lui, pe frumoasa Lucia Marliani, o împărțise cu fratele său, ducele Galeazzo Maria, care era totuși în așa hal de gelos încît stipulase într-un act de donație ca Lucia să n-aibă nici un fel de contact fizic cu bărbatul ei legitim, fără învoiala lui dată în scris — acceptînd totuși ca ea să aibă un copil cu fratele său.

Maurul avusese și o serie de aventuri trecătoare cu milaneze nobile și cu tinere necunoscute cărora le asigura pe urmă o zestre onorabilă. Totuși, în ciuda nenumăratelor lui aventuri, viața lui sentimentală era — ca și gîndurile și faptele sale — limitată de frica urmărilor. Oscilînd între înclinarea pentru prefăcătorie și plăcerea mărturisirilor cinice, el avea o senzualitate tulbure, lesne de satisfăcut, care nu se aventura în mari pasiuni, și nu sfida nici morala într-un mod prea scandalos. Cînd Lucia îi născu un copil, acesta fusese înregistrat ca fiul unui nobil curtean și al unei mame necunoscute. Doar după mulți ani, cînd se va simți îndeajuns de puternic, își va recunoaște paternitatea, asigurîndu-i tînărului funcția de protonotar pontifical.

Cecilia, pe care o sedusese aproape de copilă, îi născu un băiat frumos, dar care muri tînăr, ca atîția alți copii ai Maurului, în urma unei boli moștenite de la tatăl său. Dar ea nu se lăsă înlăturată ca celelalte. Fiica unei familii onorabile din Milano, ea știu să pună în valoare roadele unei educații îngrijite și să poarte cu demnitate rangul ei de metresă ducală. Vorbea curent latina, compunea încîntătoare poezii în italienește; cînta și din gură și din lăută. Lingușitorii de la curte îi dădu-

¹ Milano, Ambrosiana (N.r.r.)

seră porecla de « Sapho a zilelor noastre ». În ciuda tinereții ei, ea nu s-a mulțumit numai să se înconjure de o atmosferă intelectuală, cu care Lodovico se împăuna mai mult decît era nevoie. Ea a știut să lege de ea această fire nestatornică, să aibă un ascendent puternic asupra senzualității sale lesne de trezit, dar care se plictisea iute. Reuși să-i devină atît de necesară, încît în curînd Lodovico, înlăturînd orice scrupul, dădu pe față legătura lor. Adresîndu-i-se într-o zi arhiepiscopului Milanului, căruia îl recomanda pe tînărul Gallerani, care voia să facă o carieră clericală, îi scrie cu cinism că e vorba « de fratele unei tinere fete ale cărei farmece le cunoaște ». De altfel, este o tînără milaneză, adaugă el « de viță nobilă, cît se poate de onorabilă ». « E frumoasă ca o floare », scrie ambasadorul Ferrarei; el notează că Lodovico ține foarte mult la ea, că tînăra locuiește la castel și-l întovărășește pe duce în toate deplasările sale.

Cecilia are șaptesprezece ani, în momentul în care Leonardo primește comanda să-i facă portretul. Cu toate că nici un document nu vine în sprijinul acestei atribuirii, o veche datină leagă numele Ceciliei Gallerani de *Doamna cu hermina* (Muzeul Național din Cracovia, Galeria Czartoryski). Un chip lunguiet, cu bărbia ascuțită, pe care școala lombardă îl va însuși mai tîrziu de la Leonardo. Ochii mari par aproape pătrați sub sprîncenele drepte: nasul lung și drept, care e departe de a fi un nas clasic, se termină printr-un vîrf ce adulmecă lacom lumea. Gura e mică, moale, aproape copilăroasă, cu buza de sus, abia arcuită. Această gură foarte mică rupe echilibrul obrazului enigmatic: e mai tînără decît ochii, a căror privire este îndrăzneată și conștientă, mai tînără decît obrajii cu trăsături senzuale, mult mai tînără decît umerii căzuți, și greu de împăcat cu bărbia energică. În jurul ei freamătă un zîmbet, sau mai curînd umbra unui zîmbet pe care buzele strînse abia îl ascund. Seriozitatea zăbovește încă pe această față ca o mască prost fixată, dar rîsul tăiuit a și pornit de-a lungul obrazilor, fuge pînă la colțul ochilor și e gata să cuprindă și privirea. O clipă, o secundă poate, separă acest rîs nenăscut încă de surîsul ce scaldă fața Monei Lisa. Tînăra doamnă din Cracovia pare a fi o soră mai mică a Giocondei o copilă

strică, devenită femeie prea timpuriu. Vioaie și spontană, precum o arată mișcarea iute a capului, fremătind de curiozitate, ea se dăruiește totuși, tot atât de puțin ca și sora ei cea mare. Iar mâinile sînt mai tinere, mai agitate și mai lacome decît cele ale Giocondei — mîni lungi, cu degete mlădioase, degete de cîntăreață de lăută și care lunecă cu o tresărire voluptoasă pe blana mătăsoasă a herminei. Luîndu-se după gustul timpului, Leonardo ține la simboluri. De aceea i se pare foarte firesc să pună în brațele iubitei lui Lodovico această emblemă a nevinovăției. Poate că vreun umanist îi va fi amintit că micul animal aparține unei specii al cărui nume în grecește ar avea o analogie cu acela de Gallerani. El dă acelui cap de animal, mic și ascuțit, aplecat spre vârful degetelor ce-l mîngîie, acelui bot mobil, cu ochii vioi, o ciudată asemănare cu fața femeii.

Doamna cu hermina este una din enigmele cele mai tulburătoare născute din colaborarea dintre Leonardo și Ambrogio de Predis. Îl lăsase oare Leonardo pe colegul său să picteze fundalul, pe care contururile feței și ale umerilor apar cu prea multă duritate; sau nu cumva pictura deteriorată a fost restaurată de vreo mînă nepricepută? Părul lins ce îmbracă capul ca o scufie închisă, a putut fi retușat ulterior; sau, se potrivește cu moda timpului căreia începuse să-i placă *gummi arabicum* importat de curînd din Orient și cu care își ungeau părul pînă cînd devenea absurd de lucios « ca sticla » după o expresie mînioasă a lui Leonardo. S-ar mai putea ca tabloul de la Cracovia să nu fie decît o copie a portretului — azi pierdut — pictat mai tîrziu de Ambrogio de Predis și retușat de un maestru ajuns la celebritate și grăbit.

Portretul tinerei femei cunoscu mai tîrziu celebritatea. Un sonet al lui Bernardino Bellincioni exaltă portretul făcut de mîna maestrului Leonardo, de care « natura însăși se arată geloasă, fiindcă frumoasa femeie e atât de vie încît pare că ascultă ceva, că numai graiul îi lipsește ». Mai tîrziu, Isabella d'Este îi scrie Ceciliei, rugînd-o să-i împrumute acest portret pentru a-l compara cu acele ale lui Giovanni Bellini. Cecilia, măgălită, încredințează portretul unui trimis venit anume în acest scop la Mantua. Într-o scrisoare datată aprilie 1498, care însoțește tabloul, ea scrie cu melancolie

că iar fi trimis cu și mai mare plăcere dacă acest portret iar fi semănat, ceea ce nu se putea spune, și « nu din pricina maestrului care n-are pereche, ci fiindcă tabloul a fost făcut la o vîrstă atît de neîmplinită, încît eu schimbîndu-mă atît de mult de atunci, privindu-mă azi pe mine și portretul, parcă n-aș mai fi eu ».

Cînd Leonardo începu s-o picteze pe Cecilia Gallerani, poate că se gîndise întîi și întîi că un portret izbutit al iubitei lui Lodovico iar fi putut netezi drumul spre glorie la Milano. Dar nu va fi rămas insensibil față de puterea de atracție a acestei femei-copil, cu amestecul ei de gravitate și de lăcomie, cu privirea ce văzuse multe și vrea să vadă și mai multe, pe cînd gura a păstrat un licăr de nevinovăție. Un fragment dintr-o scrisoare către « Magnifica Cecilia », scrisă de o mînă străină, se găsește printre hîrțile lui Leonardo. Mulțumește pentru misiva « cea mai încîntătoare din lume », « divinei iubite, *amantissima, mia diva* ». Oare vorbele acestea Leonardo le va fi dictat vreunui prieten, ori a fost confidentul pasiunii altuia, sau pur și simplu s-a amuzat jucîndu-se cu superlativele, după obiceiul epocii?

« Amorul învinge orice » notează în carnet. Și chiar desenează o serie de rebusuri în imagini, cum fac eroii și amanții din poveștile Renașterii pentru a-și transmite mesaje secrete. Astfel Leonardo scrie fraze lungi, în care revine neîncetat cuvîntul « amore », reprezentat prin două fructe de dud — more — precedate de litera A: « Aș fi fericit dacă ai rămîne împodobită cu amorul ce ți-l port ». Cu o vioiesie nu lipsită de pedanterie, el continuă această « șagă sentimentală » și va nota peste puțin — tot prin mijlocirea acestui limbaj figurat *Ora sono fritto* — « acum iată m-am ars ». Se tînguie de o pasiune care și-a ales atît de prost obiectul: *Colpa dell'amore mal collocato*. Poate că jocul nevinovat de la început s-a transformat în pasiune? În orice caz, pentru că o visase, artistul i-a păstrat o urmă adîncă. Trăsăturile *Doamnei cu hermina* se întipăresc în imaginația lui, iar îngerul din *Fecioara între stînci* va moșteni ovalul prelung, bărbia ascuțită, expresia aceea lascivă de așteptare, cîtuși de puțin cucernică.

Dacă Leonardo se bizuia pe sprijinul frumoasei Cecilia, atunci trebuie să fi rămas dezamăgit. Trec luni,

ani, chiar, fără ca numele său să fie menționat printre pictorii oficiali sau printre slujbașii de la curte. Dar câteva comenzi de portrete îi asigură traiul zilnic. Este atît de descurajat de neîmplinirea marilor sale vise, încît n-are puterea să plece în altă parte să-și încerce norocul. Începe să-i pară rău de Florența și de locurile sale de baștină; caută să reia legăturile cu vechii săi prieteni, cu părinții lui, caută să afle dacă fratele mamei sale vitrege, Alessandro Amadori, mai trăiește. Nu vrea însă să se întoarcă la Florența înfrînt și continuă să aștepte minunea unei schimbări în atitudinea lui Lodovico față de el.

În decursul acestor ani de așteptare, el întocmește un inventar al tuturor lucrărilor, un fel de bilanț, cuprînzînd diversitatea creației sale artistice. Făcuse nenumărate schițe pentru un sfînt Ieremia în deșert. Pe una din ele, se vede din spate, sfîntul îngenunchat, cu capul întors brusc către spectator — o compoziție mai puțin austeră, cu mult mai puțin tragică decît cea schițată la Florența. Face nu mai puțin de opt proiecte diverse pentru un sfînt Sebastian: cel mai vechi din aceste desene (azi la Bayonne) îl înfățișează pe sfînt într-o atitudine ce va fi imitată mai tîrziu de Sodoma. Leonardo pare subjugat de silueta acestui adolescent care seamănă totodată cu un zeu grec și cu un martir creștin, îl desenează cu o mișcare violentă, dîndu-i o expresie plină de revoltă (Hamburg); lista lui menționează «mai multe compoziții de înger», patru studii pregătesc un viitor *Înger al Bunei Vestiri*. Cu pana desenează un cap de Crist și mai multe madone, printre care menționează un tablou terminat, o Fecioară văzută din profil și un studiu pentru o *Înălțare*. Păstrează de asemenea în atelier câteva schițe de sculptură, o *Răstignire* și un basorelief cu *Patimile Domnului*.

Desenează des capete de adolescenți, printre care și pe cel al prietenului său Atalante Miglioretti. Îi place să schițeze trăsăturile unui efeb cu bucle răvășite «printre care parcă adie un vînt artificial», spune el. De asemenea, desenează capete de fete, încadrate de cozi de păr groase și complicate. Îl atrage tot ce e ciudat, cum ar fi de pildă capul unei țigănci. Din ce în ce mai mult se dezvoltă în el gustul pentru grotesc și îl amuză

să schițeze capete de bătrâni cu gîtlejuri prea lungi și prea sfrijite, femei bătrîne cu bărbii greoaie și gușe care atîrnă. (Cod. Atl. 324 r.)

Nu-și pierde speranța în comanda oarecum promisă de Lodovico, și printre desene se găsește și o schiță pentru monumentul lui Francesco Sforza. Profită de timpul liber pe care îl are în acești ani de așteptare, spre a-și umple golurile culturii. E un autodidact care încearcă să-și făurească instrumentul potrivit pentru viitoarele cercetări științifice. Lipsa de precizie a limbajului vremii sale îl descurajează, cuvintele care încearcă să combată monopolul limbii latine sînt prea noi și prea neîntrebuințate, spiritul nou nu are încă la dispoziția lui noțiuni destul de sigure.

Cu ajutorul dicționarului și în special al operei lui Luigi Pulci « Vocabulista », Leonardo umple coloane întregi de cuvinte, însoțite de definiții destul de succinte, care poartă amprenta caracteristică a felului său de a gîndi. « Silogism, fel de a vorbi îndoielnic »; « sofism, fel de a vorbi confuz »; « a lua falsul drept adevăr »; « ostentație, a vrea să treci drept ceea ce nu ești »; « știință, cunoașterea lucrurilor care sînt posibile, care se pot întîmpla ». Tot astfel, trece pe o listă, o serie de sinonime, încercînd să-și însușească toate nuanțele, să ajungă la o stăpînire absolută a graiului. Însiră comparativele și superlativele. Printre cele șapte sau opt mii de cuvinte notate în carnet (Cod. Triv.), se găsesc și expresii alese parcă anume pentru ciudățenia lor, pentru felul deosebit cum sună, cum ai arunca pe o paletă niște pete mici de culoare preparată. Mulțumită acestor exerciții izbutește să se perfecționeze în așa măsură, încît mai tîrziu va putea declara nu fără orgoliu.: « Stăpînesc vocabularul limbii mele materne, în asemenea măsură, încît aş putea mai curînd să mă plîng că nu înțeleg plăsmuirile cugetului meu, decît să spun că nu știu cum să le exprim ». Cu prețul unui efort uluitor, al unei infinite răbdări, Leonardo ajunge la acest rezultat. Îi place însă acest efort în sine, fiindcă spune: « Așa cum fierul neîntrebuințat ruginește, apa stătută se împute sau îngheață de ger, tot astfel și cugetul neexersat se strică ». (Cod. Atl. f. 289 v.) Revine în mai multe rînduri asupra foloaselor unei gimnastici spirituale: « Spiritului îi este necesar totdeauna să dobîndească

noi cunoștințe, întrucât astfel le va putea elimina pe cele inutile și reține pe cele bune ». Adaugă: « Nu putem nici iubi, nici urî un lucru înainte de a-l cunoaște ». (Cod. Atl. f. 223 r.)

Această frază trădează influența filozofului german Nicolaus de Cues, ale cărui opere Leonardo le studia în perioada aceea. Nicolaus de Cues enunțase principiul că nu poți iubi nici un lucru fără ai cunoaște mai întâi natura. Ca și Leonardo de altfel, Cardinalul Cusanus — care moare în a doua jumătate a secolului XV — suferise influența lui Paolo del Pozzo Toscanelli. El fusese inițiat — călugăr fiind la Padova — întru acea lume nouă a științelor naturii și trebuind să aleagă între Platon și Aristotel se hotărîse pentru științele exacte: « Nu avem nimic sigur în știința noastră, în afară de matematică. Tot așa cum nu poți iubi decît ceea ce cunoști, nu poți cunoaște cu adevărat decît ceea ce ai măsurat. »

Leonardo are și el la rîndul său înclinații spre noțiunile exacte, spre certitudinile matematice: « Oricine nescotește suprema certitudine a matematicii, se hrănește cu confuzii și nu va putea curma niciodată contradicțiile sofistilor. »

Aflîndu-se la răscrucea a două epoci Nicolaus de Cues, în ciuda viului său interes pentru științele noi, rămîne totuși un mistic, încă sub influența Evului Mediu; sistemul său filozofic este o strădanie neconținută de a împăca credința cu noile date ale fizicii. Nimic din tot ce află prin experiențele sale nu poate trezi în cugetul său îndoiala, știința toată îl duce spre Dumnezeu, și faptul însuși al cunoașterii îngăduie cunoașterea lui Dumnezeu. Inspirat de cardinalul german, Leonardo începe să reflecteze asupra principiilor cunoașterii omenești și asupra mecanismului percepției. El vrea să cunoască limitele și legile tuturor activităților intelectuale, să schițeze procesul prin care lumea înconjurătoare se reflectă în spiritul omului. Încearcă să-și procure lucrările de la care Nicolaus de Cues însuși se adăpase. Nenumărate notițe luate zi de zi trădează lecturile pe care și le impune, căutarea unor cărți pe care nu le cunoaște încă. E însă anevoios să regăsești izvoarele studiilor sale filozofice, fiindcă nu menționează aproape nici odată sursa citatelor scoase din autori clasici, medievali

sau contemporani, de care îi sînt pline carnetele. El asimilează numaidecît ideile altora, le transpune, le înlătură ori le completează, impunîndu-le pecetea întru totul personală a spiritului său.

Epoca lui nu se gîndeşte încă să se fălească cu cercetări personale, şi să aplice pe ele o pecete individuală. Moştenirea ştiinţifică este încă atît de limitată, că se transmite fără referire la izvoare. Doar umaniştii, cu literatura lor specializată, au orgoliul căutării individuale. În celelalte domenii ale ştiinţei nimeni nu se dă înapoi din faţa plagiatului şi în gestiunea patrimoniului spiritual domneşte o generoasă neorînduială.

La Leonardo nu este vorba nici de împrumuturi, nici de vreo dependenţă faţă de autorii citaţi. El caută înainte de toate să afle pentru el însuşi, să formuleze principii, pentru uzul său personal. Doar mai tîrziu — pe măsură ce are succes — va simţi trezindu-se în el nevoia de a transmite şi altora cunoştinţele sale. Latura lui pedagogică se va dezvolta o dată cu afirmarea influenţei şi autorităţii sale. Dar în orele de lucru, el stă totdeauna singur cu sine fără să se preocupe de vreun auditoriu imaginar: discută cu el însuşi şi cînd nu este de acord cu o idee, el argumentează împotriva unui adversar care nu-i altcineva decît propriul său spirit critic. Asemenea oamenilor singuratici care vorbesc cu glas tare, el se interpelează pe sine, de-a lungul unei tutuieli confidentiale.

El caută prin lungi cugetări să desprindă însuşi procesul percepţiei. « Toate cunoştinţele noastre îşi trag principii din sentimente » (Cod. Triv. f. 20 V.), spune el; folosind cuvîntul « sentiment » în înţelesul de senzaţie, sau şi mai exact în sensul kantian de « percepţii senzoriale ». E foarte aproape de Kant cînd constată că lucrurile nu există decît în măsura în care le percepem: « Obiectul este cunoscut prin mijlocirea intelectului nostru ». (Cod. Triv. f. 6 r.) Va explica mai tîrziu care e drumul pe care-l apucă lucrurile ca să parvină la cunoştinţa noastră: « Concepţia se creează prin mijlocirea apariţiei lucrurilor care îi sînt date prin instrumente superficiale, adică simţurile interpuse între obiectele exterioare şi înţelegerea noastră ». (Cod. Atl. f. 89 r.) Şi deoarece imaginaţia lui este în esenţă vizuală, el îi atribuie ochiului locul întîi în ierarhia simţurilor. Nu

prididește subliniindu-i importanța. Ochiul fiind fereastra sufletului orice ființă omenească se teme într-una nu cuamv să-l piardă; și Leonardo citează gestul omului, care speriat pe neașteptate, nu se gîndește să-și ducă mîna la inimă, «izvorul vieții», nici la cap, nu-și astupă urechile, dar își acoperă ochii cu mîna și încearcă să înlăture obiectul spaimei. (Cod. Atl. f. 116 r.)

Este o adevărată minune că într-un singur punct se concentrează toate formele, toate culorile, toate aspectele universului. Și profund emoționat el încheie această apologie a ochiului: «Oh, necesitate minunată și uimicătoare, care silești prin lege ca toate efectele să porceadă prin drumul cel mai scurt al cauzelor lor». (Cod. Atl. f. 337 v.)

Leonardo prevede că i s-ar putea obiecta importanța acordată percepției vizuale, că concepția despre univers întemeiată pe impresii exterioare nu se potrivește prea bine cu atitudinea caracteristic filozofică a contemplației interioare și el combate acest fel de a vedea cu argumentul următor: «Dacă îmi obiectezi că vederea împiedică cugetul să se concentreze și să se ascută spre a pătrunde taina adevărilor divine, îți voi răspunde că ochiul, stăpînul simțurilor, își face datoria punînd lumină în confuzia și în falsitatea anumitor definiții ce au pretenția de a fi științe». Iar cînd citește sau aude undeva povestea unui filozof care și-a scos ochii ca să nu mai fie tulburat în meditațiile sale, Leonardo se revoltă ca un credincios în fața unui blestem: «Omul era nebun, și nebună era și judecata lui». (Trattato della Pittura, par. 16). De altminteri el nu se va simți niciodată în largul său în sfera gîndirii abstracte, iar cînd va încerca prima oară, să construiască un sistem filozofic, va șovăi între concepțiile tradiționale și modul său personal de a privi lumea.

Este permanent preocupat de înclinarea lui înnăscută de a concretiza orice idee abstractă. Împrumută din scolastica medievală concepția despre poziția omului în univers — concepția unui «loc natural», așa cum îl gîndise Aristotel, și din care Evul Mediu făcuse un sistem teologic: «Corpul nostru este supus cerului, iar cerul este supus spiritului», scrie Leonardo. (Cod. Triv. f. 24 v.) Acestei împărțiri a universului într-o lume superioară sau spirituală și într-o lume inferioară sau per-

ceptibilă prin simțuri, îi corespunde un dualism care opune simțurilor, rațiunea. « Simțurile sînt pămîntești iar rațiunea se află în afara simțurilor, ori de cîte ori ea contemplă ». (Cod. Triv. f. 33 r.) Cele patru forțe care stăpînesc sufletul se împart și ele în forțe raționale și forțe senzoriale; dar în timp ce învățătura clasică desemna voința și rațiunea ca forțe raționale, Leonardo le înlocuiește cu memoria și intelectul. Procedînd la această substituție, el se va fi inspirat din cugetările Sfîntului Augustin, pentru care intelectul este produsul memoriei, aceste două facultăți fiind la rîndul lor motoarele voinței. În orice caz, Leonardo urmează o tendință firească așezînd pe planul întîii memoria, fiind el însuși atît de înzestrat în această privință. Pentru el, care recepționează impresiile pe cale vizuală, memoria este singura pavază a omului împotriva acțiunii nimicitoare a timpului, ea este bunul suprem pe care doar moartea îl poate smulge: « Oamenii se plîng pe nedrept de fuga timpului, învinuindu-l de prea mare grabă. Ei nu-și dau seama că timpul zăbovește adesea destul de mult. Buna memorie, pe care ne-a dăruit-o natura, acționează în așa fel, încît orice lucru petrecut de demult, rămîne prezent în noi ». (A.f. 76 r.)

Sub influența vremelnică a scolasticii medievale, Leonardo își însușește concepția unei mișcări uriașe care ar trage după sine prin lume toate ființele și toate lucrurile neînsuflețite, dar el nu-i dă explicația tradițională a aspirației universului de a se uni cu Dumnezeu. Se mulțumește să sublinieze existența acestei forțe motrice, fără a preciza spre ce țintă ea tinde. Astfel, ajunge la o teologie lipsită de principiul divin. Cînd, foarte tînăr încă, se extazia înaintea forței naturii, cînd admira « legile pe care Dumnezeu și timpul le-a dat firii generatoare », încă mai admitea atotputernicia cerului. Dar, de atunci, pe tăcute, se îndepărtase de credință, în așa măsură, încît refuză brusc să ducă pînă la capăt concepția sa despre lume în clipa în care se vede obligat să o încoroneze prin Dumnezeu. Într-o scriere foarte răspîndită pe vremea aceea, descoperă « Teologia » lui Aristotel, precum și concepția unei forțe de atracție ce conduce universul și care creează uniunea armonioasă a formei și a materiei, a forței și a mișcării, la Nicolaus de Cues. Acestei atracții universale îi corespunde la om

o dorință de ași uni corpul cu sufletul. Cardinalul german își clădise tot sistemul filozofic pe baza acestei trinități: Subiectul care iubește, obiectul care e iubit și iubirea care le unește: *Amor transformatorius amantem* și *Amor transformat amantem in amantum*. Leonardo scrie sub influența cardinalului german: «Cel ce iubește, tinde spre obiectul iubirii sale ca senzația către obiectul perceptibil. Ei se unesc și devin un singur tot; când cel ce iubește se unește cu obiectul iubit, se odihnește; când povara a căzut, ea se odihnește». (Cod. Triv. f. 6 r.) În mijlocul acestor noțiuni abstracte se strecoară de sub pana lui câteva formule, aparținând unui domeniu mult mai concret decât speculațiile filozofice: moralei, care, în gândirea lui Leonardo, se identificează cu estetica: «Dacă lucrul iubit e mîrșav, cel ce iubește va deveni și el mîrșav».

Din această incursiune în lumea metafizică, Leonardo va păstra ideea unei mișcări universale, concepția unei forțe supreme care cîrmuiește legile naturii și pe care le numește «necesitatea», în timp ce va arunca peste bord tot restul ca niște împrumuturi străine.

În primii ani ai șederii sale la Milano, el făcuse multe speculații asupra sufletului, comparîndu-l cu vîntul care suflă prin orgă și scoate sunete discordante, când instrumentul este defect. El afirmase că «sufletul este nemuritor și nu poate fi vătămat de stricăciunile corpului». (Cod. Inv. 46 v.) Dar interesul său pentru metafizică a fost de scurtă durată. Mai tîrziu, uitînd că el se dedase speculațiilor filozofice, își va bate joc de cărturarii care au vrut să definească «ce este sufletul și viața, lucruri cu neputință de demonstrat». Va fi neîndurător pentru orice stadiu pe care l-a depășit în propria lui evoluție. Mai tîrziu, va spune cu ironie: «Cît despre restul definiției sufletului, îl las pe seama călugărilor și a părinților ce cunosc din inspirație toate secretele». (W. A. n. IV, 184 a) Leonardo va refuza chiar de a lua în serios căutările care încep și se termină în circuitul intelectului, căci — spune el — «sînt zădărnice și pline de greșeli cînd nu sînt întemeiate pe experiență, mama tuturor certitudinilor, și cînd nu duc la experiență, adică atunci cînd originea, însușirile și capătul lor nu trec prin oricare din cele cinci simțuri». (Trattato della Pittura, par. 33) Cu superioritatea celui ce simte

în sfîrșit pămîntul sigur sub picioare, el va opune mai tîrziu formulelor deductive, metoda experimentală și certitudinile empirismului: «Aici (în matematică) nu se discută dacă doi ori trei fac mai mult sau mai puțin de șase sau dacă suma unghiurilor unui triunghi este mai mică decît suma a două unghiuri drepte»; dimpotrivă certurile dispar într-o liniște eternă și printre discipolii acestei științe domnește o pace la care nu ajung niciodată mincinoasele speculații intelectuale. (Ibid.) Dar în anii aceia cînd o inactivitate forțată îl face să se preocupe de probleme filozofice, Leonardo nu atinsese încă nici acea seninătate, nici acea siguranță de sine. Așteptarea sterilă otrăvește toate pizmele tinereții sale, adăpîndu-i zi de zi amărăciunea. Florentinul sociabil care se însuflețea atît de ușor la ecoul propriei sale elocințe, care se bucura de strălucirea sa și de puterea pe care o avea asupra celor din jur, suferă de singurătate în așa măsură încît se transformă încetul cu încetul într-un mizantrop acrit și neîncrezător. Sensibilitatea lui, ca a unui jupuit de viu, amplifică stricăciunile indifferenței, ale prostiei, ale răutății oamenilor și el devine atît de vulnerabil, încît nici măcar filelor albe nu le mai încredințează adîncă lui tulburare. Se mulțumește doar să scrie undeva: «Acolo unde există cele mai multe sentimente, există și mult martiriu, un mare martiriu». (Cod. Triv. f. 39 v.) Asistă la triumful mediocrității, al josniciei și perfidiei; abisurile firii omenești se cascadează la fiecare pas înaintea lui. Ros de scîrbă, crede că trăiește într-un univers populat de monștri care se strîmbă. Pe paginile carnetului apar — printre reflecțiile filozofice — chipuri omenești care parcă se reflectă într-o oglindă deformată. Caricaturile copiate, imitate, vulgarizate pînă la exces de stampe contemporane sau posterioare, vor fi mai curînd cunoscute și mai răspîndite decît imaginile lui pline de frumusețe. În plimbările sale singuratic pe străzile Milanului, Leonardo întîlnește bătrîni știrbi, femei afurisite, bărbați burtoși cu buza de jos atîrnînd a lăcomie, cu privirea șireată. E obsedat de aceste nasuri strîmbe, de aceste guri schimonosite, de acești obraji buhăiți, de carnea bolnavă. Iată, într-adevăr, imaginea omului, gîndește el, ținîndu-se după aceste epave omenești: «Îi făcea atîta plăcere — povestește Vasari — să vadă anumite capete

ciudate, încît ar fi urmărit o zi întreagă cîte una din acele fapte care îi atrăgeau privirea; îi întipărea atît de bine în minte figura, încît o dată ajuns acasă, o desena ca și cînd încă ar mai fi avut-o în fața ochilor ».

Femeile cu nasul roșu, sau cu cioc de pasăre de pradă aproape atingînd bărbia în galoș, cocoșatele, gușatele cu sînii atîrnînd, vor fi întors mirate capul văzîndu-se urmărite de nobilul necunoscut. Una îi aruncă o privire arțagoasă pe care o și notează în carnet, alta îi surîde lascivă printre ridurile dezgustătoare ce-i brăzdează pielea.

O dată ajuns acasă, Leonardo nu se mulțumește să transcrie realitatea care i-a rămas întipărită în minte; el fabrică alți monștri cu ajutorul elementelor pe care a putut să le culeagă. la nasul unuia și gura altuia cu balele curgîndu-i de lăcomie, o privire înecată în grăsimi, o bărbie surpată sau cîte o buză despicată ca la iepuri. Nu lasă să subziste nici o trăsătură normală, sau măcar inofensivă. Nici un fior de bunătate, de emoție sau de spirit n-a însuflețit vreodată chipurile pe care le schițează. Adună cu voluptate aproape tot ce poate fi jignitor sau bestial într-un chip omenesc. E toată grozăvia incarnată și asta încă păstrează o asemănare umană.

În același timp copiază un pasaj din cartea lui Valturio pe care a citit-o de curînd: « Demetrius avea obiceiul să spună că nu există nici o deosebire între cuvintele, vocea ignorantilor și sunetele și zgomotele pricinuite de un pîtec prea plin cu gaze. Și lucrul acesta îl spunea nu fără dreptate, deoarece el socotea că nu contează orificiul prin care oamenii fac să răsunе vocea; fie că este partea inferioară a corpului sau gura: și una și alta au aceeași valoare și aceeași substanță ». (Cod. Triv. f. 41 v.) Asta înseamnă făptura omenească! Scîrba de omenire nu-l va părăsi. Caricaturile vor deveni din ce în ce mai crude, iar disprețul mai grăitor. « Sînt oameni pe care nu i-ai putea denumi altfel decît ca pe niște trecători pentru alimente, producători de excremente, umplători de latrine . . . lipsiți de orice virtute, ei nu creează nimic în această lume și nu vor lăsa în urma lor decît niște hazine pline ». (S.K.M.III, f. 17 a.)

Ca să scape de obsesia realității, Leonardo se refugiază în visări. Închipuirea lui se răzbună pe ostilitatea lumii înconjurătoare, evocînd revolta naturii care va nimici printr-un prăpăd universal întreaga omenire. El eva-

dează și din viața cotidiană, cenușie, vișind fapte eroice călătorii îndepărtate, succese răsunătoare. Nehotărât, înfricoșat și totodată sedus de necunoscut, el vrea să părăsească o țară atât de puțin ospitalieră și să fugă departe de prezent. Făurește planuri mari, leagă prietenii cu drumetri sau cu aventurieri care aduc din orient povești minunate. Se întâlnește cu compatriotul său Benedetto Dei, care este adesea oaspetele curții lui Sforza. Dei are pasiunea ținuturilor îndepărtate și, ca toți cei ce caută aventura, a văzut multe și a luat parte la destule evenimente ciudate. Înapoiindu-se din călătoriile sale, el străbate toată Italia, împărtaşind prin scrisori sau prin viu grai noutățile și bîrfelile, gazetar tipic al unei epoci care nu cunoaște încă gazetele. Pe măsură ce povestește sau scrie, întâmplările capătă o trăsătură din ce în ce mai senzațională pînă se pierd în domeniul unei pure fantezii.

Leonardo și Benedetto Dei schimbă între ei numeroase scrisori, de cînd acesta din urmă a plecat din Milano. El își cunoaște slăbiciunile și cum n-a pierdut gustul năstificărilor, adoptă stilul pompos și agitat al prietenului său. Îi povestește și el de asemeni întâmplări fantastice al căror martor pretinde că a fost. În acest joc e ceva mai mult decît plăcerea de a păcăli, există în el nevoia visării, atracția spaimei ce schimbă în dramă farsa inițială. « Vești din Orient? scrie el în glumă. Află amice că în luna iunie un uriaș a apărut venind din deșertul Libiei. » Cu sumedenie de amănunte, schițează portretul acestui monstru negru la față, cu o privire de flăcări roșii în orbitele cavernoase și înaintea căruia cerul se întunecă iar pămîntul se cutremură, cînd își încruntă o dată sprîncenele. Această imagine e luată dintr-un roman cavaleresc foarte la modă pe vremea aceea « Regina Orientului », dar Leonardo adaugă o mulțime de amănunte ce poartă pecetea închipuirii sale fecunde. Cu toată seriozitatea, notează: « Crede-mă, nu e om, oricît de îndrăzneț ar fi, care, înaintea ochilor săi arzători, să nu vrea să-și pună aripi și să fugă ». Puterea sugestivă a lui Leonardo este atât de mare, încît izbutește să facă aproape de crezut coșmarul, amestecînd amănunte bine știute, ca o amintire a unor lucruri pe care le-a văzut, de pildă dinții galbeni ai uriașului apărînd printre umflăturile buzelor și mustața

zbîrlită ca a unui cotoi. Îi place să descrie groaza pricinuită de sosirea monstrului, care se clatină pe pământul năclăit de sîngele victimelor sale, prăvălindu-se apoi ca un munte. Oamenii se năpustesc asupra trupului său, asemenea unui roi de furnici, creștîndu-l cu cuțitele. Dar, deodată, trezit de mîncărimea acestor pișcături, uriașul se ridică urlînd ca tunetul. El își scutură căpățîna enormă iar oamenii, rămași prizonieri în chica lui, zboară prin aer încercînd să se agațe de plete, cum se prind desperați, în furtună, marinarii, de funii. Tîrît de violența povestirii, Leonardo exclamă: « Fără îndoială, dragul meu Benedetto, că lumea de cînd e năvălită a văzut o mulțime atît de înspăimîntată și nu a auzit atîtea plîsete și văicăreli ».

Un amestec asemănător de gust neînfrînat pentru mistificare și de nepotolită nostalgie a necunoscutului se întîlnește în multe fragmente ale scrisorilor, notelor și desenelor ce acoperă numeroase pagini ale Cod. Atl. Călătoria în Orient, de care Leonardo vorbește în scrisorile adresate lui Benedetto, guvernator al palatului Siriei, locotenent al preastrălucitului sultan al Babilonului, este o evadare extraordinară din viața cotidiană, și aceste scrisori sînt ilustrate cu desene de peisaje ca și cum ar fi fost cu adevărat la fața locului.

El s-a gîndit chiar să se expatrieze, să părăsească acele ținuturi vitrege, — deși știe că n-ar fi avut niciodată tăria să ia această hotărîre — și s-a interesat mult de compatrioții săi care știuseră să dobîndească bogății și onoruri de la mai marii Orientului. A colecționat hărți de țări îndepărtate, a citit cu lăcomie descrieri de autori clasici și relatările călătoriilor din epoca sa. Puțin cîte puțin visul capătă consistență, îl năpădește și se vede străbătînd țări de basm, trăind isprăvi nemaipomenite pe care și le povestește sieși cu glasul sugrumat de emoție. Dîndu-și atîta osteneală pentru a face cît mai de crezut toate acestea, oare a vrut să se creadă, mai tîrziu, că a întreprins cu adevărat călătoria? sau se va fi gîndit să toarne materia visărilor sale sub forma unui roman de aventură? O « împărțire a cărții » pe care o redactează — un fel de tablă de materii — ar putea să te facă să crezi într-adevăr că își propune să scrie un volum și să-l illustreze. Firele conducătoare se încrucișează și se încurcă neîncetat, uneori predomină vele-

tățile literare, alteori povestirea devine atît de convinsgătoare, încît ai impresia că citește o autobiografie. Totul rămîne o enigmă ce n-a putut fi niciodată dezlegată, o mistificare atît de izbutită, încît a înfruntat secole de cercetări.

« Împărțirea cărții » lasă să se întrevadă că Leonardo voia să istorisească viața unui profet care propovăduiește o nouă religie, într-un oraș care peste puțin timp e distrus de o inundație îngrozitoare; populația e decimată; supraviețuitorii îl gonesc pe profet; pe urmă răzgîndindu-se și temîndu-se de o nouă catastrofă, îl cheamă înapoi; atunci profetul le demonstrează că însăși natura intervenise prăbușind munții, pentru ca profețiile lui să se împlinească. Leonardo brodează pe această canava, amănunte destul de tulburătoare. Scrisorile lui adresate lui « Devetdar » au o întorsătură personală, impresionantă. Într-una din aceste misive el se apără de imputarea de încetineală care i se face adesea: nu e vorba de lene, explică el, ci dimpotrivă, de zelul său, de grija deosebită cu care își împlinește sarcina, din dragoste nesăbuită față de suveranul său.

Spre a face cît mai verosimilă povestea, Leonardo nu se mulțumește doar să intercaleze în text priveliști muntoase, faleze, fluvii șerpuind printre stînci; el adaugă hărți, planuri schițate cu atîta precizie, încît geografi serioși le-au crezut executate la fața locului. În schimb, numele folosite nu sînt nici cele de care se servește populația locală, nici denumirile curente în Evul Mediu: Leonardo le împrumută de la autorii antichității; o mică notă ne destăinuie chiar sursa exactă: « *Cepsis mons* se află pe planșa Asiei la Ptolomeu » (Cod. Atl. f. 145 r.a.); se pare că se slujește de o Ediție din Ptolomeu publicată la Ulm în 1482; alte amănunte se trag din *Meteorologia* lui Aristotel.

Penumbra în care îi place să-și învăluie viața se îngroașă în jurul acestui episod ciudat, de fugă din afara prezentului. În fața privirii sale, sătulă de urîtenia și de mediocritatea lumii, se ivește viziunea unui munte uriaș, cel mai înalt de pe pămînt. Piscul lui de piatră albă scînteietoare pierde în nori. Răsăritul soarelui îl luminează cu patru ore mai de vreme de a atinge linia orizontului. Muntele lucește în noapte ca o lună plină.

115 Umbra uriașă a muntelui Taurus acoperă pămîntul,

ea se întinde, vara, pînă în Sarmația și ai nevoie de douăsprezece zile de drum ca să o străbați. Iarna, ea aruncă un vâl de tenebre peste munții hiperboreeni pînă la care trebuie să mergi cale de o lună de zile. Deodată un bloc uriaș se desprinde din coasta muntelui prăbușindu-se peste valea roditoare unde trăiește în belșug un popor fericit. Un uragan se năpustește asupra șesurilor pașnice, fluviile se revarsă din vadul lor și îneacă orașele, zăgazarile cerului se deschid; trombe de apă cad peste pămînt, șuvoaiele dezlănțuite cară nămol și pietre, rădăcini, iarbă și crengi. Vîntul smulge copacii groși învîrtindu-i prin aer. În sfîrșit, ca și cînd aceste stihii dezlănțuite n-ar fi ajuns pentru a semăna groază și spaimă, izbucnește și un incendiu « ce pare purtat de zece mii de diavoli pe aripele lor ». Flăcările distrug tot ce au cruțat apele; în decurs de cîteva ore ținutul înfloritor se transformă într-un deșert arzător de cenușă. Printre dărîmăturile orașului, în văpaia pîrjolului, puținii supraviețuitori umblă muți de groază și cu mințile rătăcite. Sub ruinele bisericilor se îndreaptă în goană o turmă înspăimîntată de femei, de copii, de săraci și de bogați, care invidiază cadavrele pentru pacea odihnii lor, căci zice Leonardo « toate aceste rele sînt fleacuri, față de cele ce ne așteaptă încă ».

Astfel visează Leonardo. Munți prăvăliți, șuvoaie dezlănțuite, incendii bînuite de uragane, — și toate acestea încă nu-l satisfac. Fantezia lui, o clipă scăpată din frîu, se aruncă din nou în urmărirea altei și noi spaime. Tot ce viața nu i-a dat, tot ce a ocolit cu bună știință dintr-o prudență înnăscută, din teama de risc și din frica de sentimente, își ia revanșa prin această viziune de sfîrșit de lume; mila și ura lui față de omenire, suferința tăinuită, drama năzuințelor nemăsurate se dezlănțuie într-un cataclism fără pereche. Romanul oriental a rămas în stadiu de fragment. Viața de zi cu zi și-a reluat drepturile, ținîndu-l încordată, nedîndu-i răgaz să viseze. Dar atracția groazei continuă să-l obsedeze, gata să înfierbînte, în ceasurile de dezamăgire, calmul său aparent.

III. TRIUMFUL COLOSULUI

O tu, cel ce dormi, ce-i somnul? Somnul seamănă cu moartea. De ce nu crezi o operă care să-ți dea, după moarte, aparența unui om viu, decît, cuprins de somnul tău, oricît de viu ai părea, să nu fii decît un biet mort.
(Cod. Atl, f. 76 r.)

În acea dimineată de februarie din anul 1489, fața Milanului s-a schimbat deodată. Drumul ce duce de la Dom pînă la castel este acoperit pe toată lungimea lui — o mie șapte sute de pași, a numărat unul din cei care l-au făcut pe jos — de un baldachin uriaș de stofă albă, fiindcă iarna nu poți avea niciodată încredere în aerul Lombardiei. Fațadele caselor pier sub covoare somptuoase, sub ghirlande de ienupăr, a cărui verdeață întunecată e luminată, ici, colo, de pata sîngerie a cîte unei rodii. «Niciodată n-ai văzut ceva mai frumos», îi scrie ambasadorul Florenței lui Lorenzo de Medici, căruia îi expune amănunțit, cu cea mai mare fidelitate, căsătoria tînărului duce Gian Galeazzo cu Isabella de Aragon, nepoata regelui Neapolului. La întoarcerea de la catedrală unde se oficiase nunta, ambasadorul nu conținește să admire hainele de brocart și de catifea ale gentilomilor, broderiile și giuvaerurile cu care sînt împodobite prințesele și doamnele de la curte. Ar vrea să descrie totul pînă în cele mai mici amănunte, dar își dă seama că acest lucru îl depășește: în această măreață zi de sărbătoare pînă și bucătarii au îmbrăcat tunici de mătase sau de catifea.

Gian Galeazzo pare și mai alb la față în costumul lui auriu pe care scapără diamante cît nuca. Cu multă sfială, el ține mîna fetei frumoase și înalte care pășește în stînga lui, și, ajunși în fața punții mobile aruncată peste șanțul castelului, ei se lipsesc unul de altul, ca doi copii în pragul unui ținut vrăjit.

Curtea cea mare a castelului și-a pierdut timp de o zi aspectul sordid. Panouri din pînză albastră decorată cu blazoane, animale heraldice, jerbe grele de iederă și lauri înveselesc pereții mari, roșii. Răsărite ca prin minune din pămînt, se deschid arcade, de-a lungul trecerii cortegiului; coloanele sînt înveșmîntate în verdeață și printre ramurile de ienupăr se încolăcesc panglici de aur. Nu se vede nici o frunză care să le depășească pe celelalte, capitellurile și coloanele par pictate, spune un martor ocular entuziast. Curbele perfecte ale acestei arhitecturi menită să dispară sînt opera lui Leonardo. Întîi a pus să se construiască o schelărie, pe care a acoperit-o cu crengi împletite frunză cu frunză. Cu ajutorul unor nuiete de răchită au fost legate pînă și cele mai mici crengi, potrivite apoi cu grijă.

Într-un carnet, Leonardo notează toate indicațiile utile « pentru a executa ornamente sub formă de edificiu », (B.f. 28 v.) pentru « a întinde pînza pe baldachinuri »; și fiind econom din fire, nu uită să pomenească cum se poate fabrica culoarea albastră — foarte oneroasă în general — cu un amestec mai puțin costisitor cînd e vorba de a acoperi suprafețe mari. (G. f. 4 r.)

Colonada de verdeață duce spre o întreagă lume de minuni pregătite de Leonardo cu prilejul sărbătoririlor căsătoriei. Dar pe neașteptate sosește un trimis de la Neapole cu vestea morții Ippolitei Maria Sforza, mama miresii. Petrecerea se întrerupe pe loc. Tînăra pereche ducală pleacă la castelul din Pavia, iar Leonardo își reia îndeletnicirile obișnuite pe care le părăsise ca să se ocupe de pregătirea sărbătorii. Se scot jerbele, arcadele de verdeață se veștejesc, iar Leonardo — care încă de pe atunci, nu visa decît edificii uriașe, biserici și palate pompoase — vede pierind în cîteva clipe dărîmăturile unei construcții efemere.

În acel moment, pasiunea pentru arhitectură domină toate celelalte preocupări. Se pare că această pasiune se 118

trezise în el cu prilejul unui concurs organizat în vederea construirii cupolei Domului.

Într-adevăr, în vremea aceea numele lui figurează pentru prima oară în registrele milaneze, printre arhitecții oficiali.

Terminarea catedralei îi preocupă de ani de zile pe toți cetățenii orașului: sînt aduși din Germania mai mulți arhitecți vestiți. Unul din ei a fost concediat la capătul cîtorva luni «după ce pricinuisse o mare pagubă edificiului». Johanes Nexenberger, venit din Graz, trebui să plece și el după ce își pierduse timpul în certuri zadarnice cu meșterii milanezi.

Leonardo își oferă serviciile printr-o scrisoare, în momentul în care lucrarea Domului se afla în cea mai mare încurcătură. Această scrisoare lungă mai poartă încă urmele recentelor sale studii filozofice, fiind redactată în stilul reflecțiilor sale metafizice: «Așa cum medicilor și tuturor acelor care îngrijesc și vindecă bolnavii le este trebuincios să înțeleagă ce este omul, ce este viața, ce este sănătatea și în ce mod un echilibru, o potrivire a elementelor le păstrează laolaltă, în ce mod o nepotrivire a acestora le desface și le ruinează, tot așa Domului îi trebuie un arhitect-medic care înțelege bine ce este un edificiu, pe ce legi se întemeiază mijloacele de a-l construi, de unde se trag aceste legi, cum se împart ele și care sînt cauzele care le determină durata».

Fapt ciudat, membrii comisiei Domului nu par să fi fost de loc nedumeriți de această introducere în subiect. Dimpotrivă erudiția lui Leonardo îi uimește și sînt cu atît mai impresionați de ea, cu cît pictorul subliniază intenția lui de a se inspira din arhitectura antică și de asemenea de a explica, pornind de la edificiile existente, cauzele care fac ca un monument să se ruineze sau să reziste, «explicînd efectele prin cauze și pe urmă dovedind cauzele prin experiență».

Măcar o dată Leonardo se arată a fi destul de bun psiholog: măgulește spiritul conservator al milanezilor făgăduind că opera lui va avea «acea simetrie, acel echilibru, aceea statornicie potrivită edificiului existent». Mai adaugă, nu fără diplomație, — «că n-ar vrea nici să ponegrească nici să defăimeze pe nimeni» și încheie, rugînd membrii comisiei «să lase la o parte orice părtiniri». (Cod. Atl. f. 270 r.c.)

Dar între timp, Lodovico Sforza a hotărît să ia chiar el în mîini conducerea lucrărilor, şi îl cheamă la Milano pe arhitectul florentin Luca Fancelli. În artă ca şi în politică, Lodovico nu se dezice de la obiceiul său de a se sfătui cu toată lumea, de a aţîta ambiţii rivale, amestecînd dibaci neîncrederea cu măgulirea fără a bănuî o clipă că o operă de artă îşi datorează existenţa doar unei inspiraţii cu totul individuale. Ca toţi acei care nu au nici o siguranţă în propriul lor gust, are şi el un uşor dispreţ faţă de tot ce îi este accesibil. În timp ce caută un arhitect în ţări îndepărtate, Leonardo aşteaptă hotărîrea comisiei Domului, iar Bramante la rîndul său speră că se va apela la el. După ce a aşteptat timp îndelungat o comandă, el dă prin biserica *Santa Maria presso San Satiro* o primă şi desăvîrşită expresie artei noi.

Sosind la Milano, Luca Fancelli se grăbeşte să judece cu asprime — ca toţi noii veniţi — ceea ce se făcuse înaintea lui: « Acest edificiu neavînd nici măsură, nici osatură, va fi greu de pus în ordine », îi scrie el lui Lorenzo de Medici. Începe prin a demola ceea ce se făcuse pînă atunci, fără să se ştie exact prin ce se va înlocui, dacă cupola va fi rotundă sau poate octogonală, după planul iniţial a lui Guiniforte Solari. Pe urmă, Luca Fancelli părăseşte Milanul pentru a se înapoia abia peste cîteva luni, fără ca conflictul de la început să fi fost aplanat. Împotriva tendinţelor inovatoare ale lui Lodovico, împotriva simpatiei sale faţă de artiştii străini se ridică în acelaşi timp nesupunerea milanezilor şi disperarea artiştilor localnici, care duc împotriva intruşilor o luptă dîrză. Astfel, Bramante se văzu nevoit să lase încheierea faţadei de la Santa Maria presso San Satiro unui confrate lombard, Giovanni Amadeo, sub condiţia că va fi terminată după indicaţiile sale.

În timp ce dezbaterile cu Luca Fancelli îşi urmează cursul, Leonardo a încheiat proiectul său pentru cupolă, şi către sfîrşitul lui iulie 1487 primeşte o primă plată pentru o machetă executată după desenele sale, de sculptorul în lemn Bernardo da Abbiate.

Numeroasele studii pe care le-a schiţat Leonardo înainte de a se opri la o soluţie definitivă urmează linia menţionată în scrisoarea lui: el încearcă să împacă elementele gotice ale edificiului cu stilul nou, făcînd trecerea în modul cel mai firesc. Ținînd seama de planul cel vechi,

el propune cînd o structură înaltă și prelungă aducînd cu un pepene, cînd un tambur octogonal cu opt suporturi rezemate pe stîlpi. Pe o serie de schițe se vede o boltă interioară, care mai tîrziu dispăre. Una din file (Cod. Atl. f. 303 a.) ne înfățișează această boltă interioară alcătuită din pietre de forme ciudate care se îmbucă atît de perfect unele întru altele încît reușesc să formeze o suprafață absolut netedă. În schițele sale, Leonardo studiază toate posibilitățile arhitecturii unei cupole, calculează toate combinațiile eventuale, și concepe atîtea variante încît pare să neglijeze obiectul său imediat spre folosul unui tratat despre acest subiect. Urmărind toate desenele sale adaptate stilului lombard, toate calculele și planurile sale, regăsești, ca și cum s-ar ivi de la sine pe hîrtie, cupola Domului din Florența. Omul care și-a părăsit fără părere de rău patria, care a rupt cu tot ce i-a fost drag, nu izbutește să uite cupola lui Brunelleschi ce domină cerul florentin, ca și cum ar fi și el stăpînit de această nostalgie, pe care Ridolfo di Ghirlandajo o numise « boala Domului » și care îi cuprinde pe toți florentinii cînd nu mai au cupola în fața ochilor.

Macheta definitivă a lui Leonardo nu satisface de loc comisia, care respinge de altfel toate proiectele înfățișate la concurs.

Trec anii fără să se ajungă la o înțelegere. Leonardo cere în zadar să i se restituie macheta pe care ar vrea s-o îmbunătățească. Membrii comisiei sînt atît de înceti în luarea unei hotărîri, încît Lodovico Sforza se vede iar obligat să intervină, în vara anului 1490, și să-l convoace la castel pentru a le smulge hotărîrea. În sfîrșit se face alegerea, așa cum era de așteptat, în favoarea unui lombard, Giovanni Antonio Amadeo.

În vremea aceea Leonardo se și retrăsese din concurs și pare că nu-l mai interesează nici un proiect. Se mulțumește să facă secretarului lui Lodovico o declarație pe care acesta o transmite în felul următor: « Maestrul Leonardo mi-a spus că va fi întotdeauna la dispoziția noastră, cînd avem nevoie de el ».

Cearta în jurul unei cupole este un fleac pentru Leonardo, obsedat de aici înainte de pasiunea lui pentru problemele mari ale arhitecturii. Visează orașe noi care ar țîșni din pămînt și le-ar îngădui oamenilor să trăiască într-un

mediu mai bun, într-o risipă de aer și de lumină, la adăpost de zgomotele nearmonioase și de mirosurile fetide. Leonardo este profund scîrbit de condițiile în care trăiesc contemporanii săi, cu excepția bisericilor unde se roagă și a palatelor unde locuiesc cei bogați. Săracii se îngrămădesc în cocioabe nenorocite, împuțite și întunecoase ca o turmă de oi, cei fără acoperiș rătăcesc pe străzi în zdrențe; în tinda bisericilor, în piețele publice o haită de cîini flămînzi se ține după trecători, borfașii vociferează și se înjură. Trotuarele sînt năpădite de tarabele vînzătorilor ambulanți, dughenele își revarsă mărfurile pînă în mijlocul drumurilor publice, iar lăturile aruncate fără prevenire pe ferestre cad în capul trecătorilor; ploaia cară praful, rămășițele de alimente și excrementele în băltoacele de noroi, iar vîntul împrăștie în cele patru colțuri ale orașului mormanele de gunoaie îngrămădite . . .

Lodovico Sforza încearcă zadarnic să pună capăt neorînduiei ce domnește în orașul său prin interdicții pe care un crainic le aduce la cunoștința locuitorilor, prin sunete asurzitoare de trîmbiță. Dar gunoaiele rămîn pe loc, împrăștiind miasme scîrboase, iar mulțimea continuă să spurce edificiile, scările și pînă și în sălile mari ale palatelor și castelelor, comoditățile infectează atmosfera. Înzestrat cu un miros deosebit de sensibil, Leonardo suferă mai mult decît contemporanii săi, care se mulțumesc, drept remediu, să se parfumeze cît mai mult.

Nu rabdă nici vacarmul neîntrerupt al trăsurilor ce se hurducăie pe caldarîmurile inegale, strigătele hamalilor, ciorovăiala cumetrelor. Simțurile contemporanilor par mai tocite decît ale sale, iar mai marii zilei nuși dau seama de condițiile jalnice, de primejdia cocioabelor, de străzile murdare și mișunînd de lume, decît în momentul în care izbucnesc molimele și încep să tremure pentru propria lor viață. Între 1484 și 1486, « moartea neagră » s-a răspîndit din oraș în oraș, iar orașul Milano a fost din greu încercat. Lodovico Sforza, ca unul care ține foarte mult la viață, este cuprins de groază, consultă medici și astrologi care se referă la influența stelelor și-l sfătuiesc să nu mănînce stridii. Lodovico, mai înțelept totuși, dă decrete peste decrete, supune străinii la carantine lungi, ordonă să fie izolați

bolnavii, să li se ardă veșmintele și așternuturile. El chiar face un dar de treizeci de mii de galbeni spitalului săracilor, L'Ospedale Maggiore, care inclusiv corpul sanitar, adăpostește o mie șase sute de persoane. Dar ciuma se răspîndește nestăvilită, iar Lodovico vînat de frică părăsește cetatea. Nimeni n-are voie să se apropie de el, documentele cele mai însemnate nu-i parvin decît după mai multe zile, stropite din belșug cu parfumuri de către secretarul său.

« Așa cum curajul pune în primejdie viața — frica o apără », observă Leonardo. (Cod. Atl. f. 76 r.) Vrea să tragă un folos de pe urma spaimei lui Lodovico, supunîndu-i planurile urbanistice elaborate de el. Notează în prealabil argumentele care l-ar putea impresiona. Capitalele sînt suprapopulate și pentru a le descongestiona, el își propune să construiască zece orașe de cîte zece mii de case fiecare, numărul locuitorilor nedeșăvîșind treizeci de mii. « Astfel vei împrăști mulțimea de oameni care stau spate în spate ca o turmă de capre umplînd aerul de duhuri și semănînd în jurul lor o moarte pestilențială. » Oricît de cutezătoare ar fi visele lui Leonardo, ele nu-l fac niciodată să piardă din vedere necesitățile economice: astfel, el sugerează asumarea cheltuielilor de construcție de către comune, care vor participa la beneficii. « Comuna Lodi va avansa cheltuielile și va încasa veniturile pe care le va înainta anual ducelui. » El adaugă: « Dă-mi autoritatea pentru ca toate acestea să fie făcute pentru tine fără cheltuieli și ca toate comunele să asculte de conducătorul lor ». (Cod. Atl. f. 65 v.)

Noile orașe vor fi construite pe malul mării sau pe malul unui mare fluviu: fiindcă în planurile sale ambițioase Leonardo își imaginează un sistem de canalizare a cărui amenajare ar fi ușurată de apropierea unui curs de apă. Murdăriile de tot felul ale latrinelor și grajdurilor vor fi azvîrlite în conducte subterane și printr-un sistem de rețele de canale vor fi îndreptate spre fluviu. Toate tro-tuarele vor fi prevăzute cu un șanț unde se vor strînge apele ploilor și noroaiele.

Va trebui să se construiască multe vespasiane; dar cum oamenii nu-și pierd ușor apucăturile lor urîte, Leonardo vrea să introducă peste tot scări în spirală, deoarece

el a observat că cei mai mulți dintre oameni își fac nevoile în unghiurile scărilor drepte . . .

Duhorile și fumul vor fi și ele alungate din orașele sale. Aerul nu va mai fi stricat, fiindcă o instalație specială introdusă în coșuri, un fel de streășină, va opri fumul, împrăștiindu-l numai în sus, deasupra acoperișurilor. (Cod. Atl. 994 v. a.) Aerul va circula liber, căci lărgimea străzilor va trebui să corespundă înălțimii caselor. Lumina va pătrunde prin ferestrele boltite în odăile spațioase ferite de zgomot și de larma vieții cotidiene. Aceste așezări de vis sînt hărăzite bogaților și nobililor, fiecare fiind alcătuit de fapt din două orașe: cel de sus, rezervat nobilimii, cel de jos, oamenilor din popor. Nici o trăsură nu va avea voie să treacă pe străzile orașului de sus, nici un hamal nu va trebui să-i tulbure liniștea. Orice activitate, orice muncă săvîrșită pentru nevoile și înlesnirea nobililor și a bogaților vor fi făcute sub arcadele orașului de jos, scutindu-i astfel pe patricieni de contactul cu sărăcimea care asudă din greu. Chiar amenajările sanitare par a nu avea alt scop decît acela de a-i feri pe bogați de o promiscuitate primejdioasă cu mizeria și de neplăcutul ei alai de nenorociri și de boli. Fiul țărăncii Caterina a rupt orice legătură cu clasa socială care poartă poverile și îndeplinește treburi umile. Groaza lui de mizerie, nevoia de lux au făcut din el un om pretențios, înrudit cu fericiții acestei lumi, care străbat orașul înveșmîntați în straie de satin și în catifele, învăluiți într-un nor de parfum, ferindu-se să se atingă măcar în treacăt de oamenii de rînd, care răspîndesc mirosul sărăciei. O dorință exclusivistă de frumusețe pare să fi înăbușit în sufletul lui Leonardo orice alt sentiment, orice considerație sau scrupul. Trasînd planurile căilor vaste ale colonadelor ce se înșiră armonioase, ale fațadelor străpunse de ferestre largi, el se gîndește întîi și întîi la plăcerea estetică; încheindu-și memoriul, exclamă cu patimă: «Orașul va avea ca soață frumusețea, asociind-o de numele său, el îți va fi folositor, îți va aduce mulți bani, iar prin măreția lui, o glorie eternă».

Dar apelul său ca atîtea altele, va răsuna în deșert. Visul îl urmărește multă vreme, prăbușindu-se apoi la rîndul său printre atîtea speranțe spulberate și dezamăgiri veșnic reînnoite.

În schimb, dacă nu poate să clădească cele zece orașe ale sale, Leonardo încearcă să aducă ici și colo cîteva îmbunătățiri vieții de zi cu zi. El duce o luptă înverșunată împotriva mirosurilor urâte. Inventează un nou sistem aplicabil la haznale: « scaunul trebuie să pivoteze ca unul din acele obloane mici tăiate în porțile mănăstirilor, și o greutate îl va readuce la poziția inițială », zice el; și adaugă că scaunul mobil va fi prevăzut cu un capac găurit și că în afară de asta țevile de aerisire vor face ca mirosurile neplăcute să se împrăștie numai decît.

Instalează și grajduri care, « spre deosebire de obiceiul curent, pot rămîne curate și ordonate ». Ele se împart în trei părți prin arcade, cea din mijloc fiind rezervată grăjdarului și celelalte două cailor; finul adunat în pod, coboară de-a dreptul în iesle prin deschizături făcute anume. Două canale asigură evacuarea resturilor și a balegii.

S-ar părea că acest grajd model l-ar fi destinat lui Galeazzo de San Severino, care e proprietarul celor mai frumoși cai de bătlie din lume: cai arabi minunați, cu trupuri lungi, picioare nervoase, și căpățîna greoaie. În acel timp Leonardo are motive speciale să se intereseze de cai, își petrece zile întregi desenînd curba spinării lor, jocul mușchilor sub perii mătăsoși, nările fremătînde. Menționează de mai multe ori « Sicilianul » lui Galeazzo și « marele lui cursier berber », așa cum ai pomeni numele unui prieten.

Studiul cailor marchează o întorsătură în viața lui Leonardo: în sfîrșit Lodovico i-a încredințat lucrarea de mult rîvnită: statuia ecvestră a lui Francesco Sforza. Drumul spre glorie se așterne în fața lui Leonardo; știe că de acum încolo va trebui să se prindă cu ambele mîini de norocul ce i se oferă. « Cînd vine norocul, apucă-l cu o mîină sigură, dar apucă-l din față, îți spun, căci în spate e chel ». (Cod. Atl. f. 89 v.)

Acestei sarcini îi va închina toată pasiunea sa de atîta vreme înăbușită, visele sale stranii, gustul său pentru lucruri uimitoare, dorința lui de a ieși din măsura comună.

Cînd ducele Galeazzo Maria plănuise ridicarea unui monument închinat tatălui său, și se adresase cîteorva sculptori florentini, aceștia, prudenți, nu prevăzuseră

decît o statuie de dimensiuni normale şi a cărei greutate să nu depăşească o mie de livre (500 kg. n. t.). Leonardo visează însă un colos ale cărui proporţii să întrecă tot ce se văzuse pînă în prezent. Calul plănuir de el va fi de douăsprezece brase (7,20 m.) şi va necesita o sută de mii de livre de metal turnat. (Cod. Triv. 17 r.) Pe măsură ce lucrează, ambiţia lui creşte într-atît, încît ajunge să dubleze greutatea statuii. Dar el nu se limitează doar la mărirea dimensiunilor. Spre deosebire de statuile existente, unde calul, cu un pas liniştit, poartă un cuceritor înarmat, colosul lui Leonardo se ridică pe picioarele dindărăt într-un elan pe care călăreţul se străduieşte să-l stăpînească cu mîna stîngă, în timp ce mîna dreaptă, întinsă într-un gest larg, ţinînd bastonul de comandă, restabileşte echilibrul mişcării.

Pentru a da un sprijin calului, ale cărui picioare dinainte se ridică în aer, Leonardo se gîndeşte să aşeze pe soclu un trunchi de copac (Windsor). Dar părăseşte numai decît această idee banală şi aşază picioarele calului pe corpul unui duşman prăbuşit la pămînt. Acum totul este numai mişcare, joc de forţe contrarii, încrucişări îndrăzneţe de linii diagonale. Nu este însă un monument care să poată fi turnat în bronz. Leonardo reuşeşte să-şi fixeze ideea într-o machetă mică de ceară, dar îşi dă în curînd seama că va contrazice legile gravitaţiei. Cu toate astea se încapăţînează un timp să ducă la bun sfîrşit imposibilul.

Dar nesiguranţa aceasta nu-i scapă lui Lodovico Sforza, care întotdeauna surprinde mai repede defectele oamenilor decît calităţile lor. Neîncrederea se trezeşte în el şi astfel îl roagă în taină pe ambasadorul Medicilor să caute un sculptor la Florenţa. În iulie 1489, Pietro Alemani îi scrie lui Lorenzo, rugîndu-l să trimită la Milano unul sau doi maeştri florentini, fiindcă ducele vrea să facă un lucru cu totul deosebit, şi se pare că nu are prea multă consideraţie pentru Leonardo da Vinci, căruia îi încredinşase lucrarea.

Sculptorii florentini se bucură de prilejul ce li se oferă. Antonio del Pollaiuolo execută pentru monument patru desene: pe unul se vede simbolul oraşului Verona doborît la pămînt de călăreţ; pe un altul, un duşman zace la pămînt, zdrobit de potcoavele calului, la fel ca în proiectul lui Leonardo.

Deși Lodovico nu-i împărtășește gândurile, Leonardo își dă seama de nemulțumirea pricinuită de întârziere. Și în timp ce ducele negociază cu concurenții săi, Leonardo îl roagă pe poetul Piettino Pietti să redacteze o epigramă dedicată monumentului. Poetul se grăbește să-i îndeplinească rugămintea și îi trimite aceste versuri scrise în latinește:

« Nu sînt Lisip, nici Apelles, nici Policlet,
Nici Zeuxis, nici Miron, nobilul sculptor în bronz;
Sînt Leonardo, florentin născut la Vinci
Admirator și discipol al anticilor.
Doar simetria antică îmi lipsește
Totuși am făcut ce am putut
Viitorimea așadar fie-mi îngăduitoare.

Dar această rugămintă era un pic prematură: Leonardo risca mult să fie înlăturat de unul dintre compatrioții săi. Într-adevăr comanda era să-i fie retrasă; cînd un succes răsunător îi readuce din nou bunăvoința șovăitoare a stăpînului cetății Milano.

Anul de doliu care a urmat după nunta lui Galeazzo ia sfîrșit și serbările întrerupte se vor desfășura la începutul anului 1490 cu atît mai multă strălucire, cu cît Lodovico vrea să alunge tristețea care pusese stăpînire pe tînăra pereche. Înghițit, încă de la sfîrșitul copilăriei, de un vîrtej de evenimente, zguduit de moartea crudă a tatălui său și de îndepărtarea mamei sale, de modul brutal în care Lodovico pusese mîna pe putere, Gian Galeazzo șia pierdut orice încredere în sine însuși. Ținut de unchiul său într-o inactivitate impusă, într-o dependență umilitoare, el este intimidat de fata sănătoasă și voinică ce i-a fost aleasă ca soție. Orgolioasa coborîtoare din neamul Aragon îl îndeamnă să se poarte ca un adevărat suveran, dar tînărul duce nu știe să se poarte nici ca un bărbat. Hipersensibil, nervos, tulburat de prezența constantă a Isabellei, el se îmbolnăvește și zace luni de-a rîndul pradă uneia din acele crize care îi revin adesea, în care o febră foarte mare alternează cu scăderi vertiginoase ale temperaturii. Se refugiază în această boală dintr-un complex de teamă copilăroasă; dar bătrînul rege Ferrante nu pricepe de loc inhibițiile sexuale ale ginerelui său și stăruie ca în sfîrșit să fie con-

sumată uniunea, singura care face valabilă o căsătorie. După cîteva luni, el chiar trimite un ambasador la Milano, spre a se informa despre starea lucrurilor; curînd toate curțile sînt la curent cu starea specială a tinerei perechi. Ducea de Ferrara trimite știre reginei Ungariei — care în țara ei îndepărtată rămîne văduvită de toate clevetirile — că « prea luminata ducesă este la fel de fecioară și de neprihănită cum a fost la sosirea ei din Neapole, și după cum se vede și se aude are toate șansele să rămîină astfel mult timp ».

Veștile ce sosesc de la Neapole la Milano sînt din ce în ce mai dezamăgitoare. Isabella se plînge părinților ei de umilințele suferite. Cînd tînărul duce se arată pe străzile Milanului în tovărășia unchiului său, mulțimea strigă: *Moro, Moro* și nu *Duca, Duca*.

Cît despre Lodovico, el este foarte mulțumit de întorsă-tura luată de evenimente; nu trebuie să se mai teamă de moștenitorul legitim al tronului. Totuși, el nu îndrăznește să provoace mînia Aragonilor și se decide să potolească familia aducînd un omagiu tinerei ducese. Născocеște el însuși subiectul unui poem și se adresează lui Bernardo Bellincioni ca să-i compună cîteva rime ușoare. Dar tocmai cînd se fac pregătirile sărbătoririi care va pune capăt tuturor neînțelegerilor, regele Ferrante declară fără menajamente că pînă cînd tînărul duce nu-și va îndeplini obligațiile conjugale, el nu va plăti restul de două sute de mii de galbeni pe care îi mai datora din zestrea ficei sale.

Atunci Lodovico se hotărăște să-l prelucreze pe nepotul său. Nu-i va vorbi între patru ochi: îl convoacă pe arhiepiscopul Milanului, și pe mai mulți cetățeni de vază, căci prilejul i se pare foarte potrivit ca să-și pună robusta virilitate în contrast cu slăbiciunea tînărului suveran. « La făcut o viață infernală », povestește ambasadorul orașului Ferrara. La amenințările regelui Ferrante, Lodovico mai adaugă că în caz de neconsumare a căsătoriei, va trebui restituită toată zestrea și nevasta în același timp. Jignit, umilit, Gian Galeazzo a înfruntat acest tribunal sub privirile batjocoritoare ale judecătorilor. Dar dacă Lodovico spera să-l pună pe nepotul său într-o situație și mai neplăcută și să se ofere chiar, poate, să-l ajute la perpetuarea neamului Sforza, ca mulți dintre cei ce se știu foarte abili, el a mers totuși prea departe.

Pe chipul copilăros al lui Gian Galeazzo se ivește o nouă expresie: el își dă seama că vor să-i răpească pe singura ființă omenească care îi aparține cu adevărat. Dacă străina îl sperie, singurătatea la care se vede osîndit pe neașteptate îl înspăimîntă și mai mult. Ambasadorul casei d'Este care îl urmărește, interpretează cu foarte multă justete sentimentele sale: « Întotdeauna dorim ceea ce ni se refuză », spune el sentențios, înțelegînd că sub ploaia amenințărilor brutale adolescentul devenise bărbat.

Gîlceava nu se stinsese de tot, cînd la 13 ianuarie 1490 invitații se îngrămădesc la porțile castelului ca să ia parte la sărbătorire. Ei observă — și asta le ațîță curiozitatea — bucuria ce luminează chipul lui Lodovico și tristețea amestecată cu indignare de pe fața Isabellei.

Curînd însă decorul sălii de festivitate pune stăpînire pe toată atenția spectatorilor.

Musafirii de vază și familia își ocupă locurile pe un podium ridicat în mijlocul sălii, în timp ce la stînga o tribună uriașă « se înalță ca un munte », spre a îngădui mulțimii să vadă spectacolul. Plafonul sălii s-a preschimbat într-o boltă de verdeață, « schelă pentru o cupolă de sărbătoare » notează Leonardo în carnet, cu lămuriri amănunțite. (B. f. 54 v.)

Bătăi de tobă ritmează glasurile trîmbițelor și ale fluierelor. Mătasa și brocartul, încărcate de broderii grele, foșnesc, clinchetul giuvaerurilor și al lanțurilor de aur însoțește fiecare gest care face să se aprindă focurile diamantelor și rubinelor și să scapere faldurile stofelor aurii. Chipurile femeilor se deschid ca niște flori între aripile largi ale mîneșilor. Un val de parfum înăbușitor se ridică, fiindcă în acest oraș — singurul care are o universitate a parfumierilor — bărbaților și femeilor le plac mirosurile grele și exotice; lenjeria, ciorapii, încălmințele sînt scăldate în smirnă, mosc, scorțișoară și aloe. Efluvii de ambră năvălesc din mănuși și coafuri, amestecînduse cu miresmele dafinilor ce împodobesc sala. Deodată semnalul răsunător al tamburinelor cu zurgălai înfioară toată asistența. Isabella de Aragon deschide balul cu un dans napolitan. Pare încremenită din creștet pînă în tălpi în demnitatea ei princiară. O pelerină de satin alb îi acoperă cu falduri grele rochia din brocart aurit. În ciuda dezamăgirilor crunte, ea și-a păstrat

avîntul copilăros și ochii îi strălucesc văzînd minunatul alai de măști care îi aduce omagiul tuturor principilor de pe pămînt. Aceste personaje îmbrăcate în costume ciudate și care se învîrtesc de-a lungul și de-a latul sălii au fost zămislite de fantezia unui om care n-a călătorit niciodată: spanioli în mantii de aur, polonezi cu coroane de flori pe cap, unguri cu scufii încărcate de giuvaeruri, nemți cu panglici ieșindu-le prin deschizăturile tunicilor. Un dansator deghizat în cavaler conduce cortegiul măștilor franceze, bărbați în catifea neagră poartă lanțuri grele, « care se încrucișează peste pieptul lor ca niște zgărzi de cîini », constată unul din invitați. Femeile poartă trene lungi, dublate cu hermină, pe care le duc paji; aripi de stofă neagră prinse pe capete și bătute cu șiruri de perle le cad pe umeri.

Deodată se aude un tropăit de cai: călăreți costumați în turci descalecă în fața tribunei. Cel mai somptuos dintre ei ține în mînă un sceptru de aur. Se înclină în fața Isabellei și-i explică într-un discurs întortocheat că, deși Sultanul nu are obiceiul de a onora serbările creștine, el totuși nu s-a putut împotrivi imboldului de a-i depune la picioare omagiile sale. Și ambasadorul se așază după obiceiul turcesc la picioarele Isabellei. Veșmîntul său bogat trezește atîta admirație, încît Lodovico se simte eclipsat și părăsește sala ca să-și schimbe tunică de catifea maron cu o haină după moda turcă, toată brodată cu aur. Măștile tuturor țărilor se unesc în dans; bufonul îi atrage într-un vârtej din ce în ce mai iute, făcînd să răsune zurgălăii cu care e acoperit.

Spectatorii, neobosiți la petrecere, își văd de dansul lor aruncînd din cînd în cînd cîte o privire curioasă spre cortina mare de catifea neagră ce ascunde peretele din fund al sălii.

Abia pe la miezul nopții începe adevăratul spectacol. Cortina se întredeschide și un copil deghizat în înger, cu un glas subțire, pițigăiat, anunță că vor urma minuni nemaivăzute și nemaiauzite pînă atunci. Un vuiet de uimire salută ridicarea cortinei, țipete ascuțite de femei țîșnesc de pretutindeni și fiecare dintre cei de față, după spusele martorilor, se simte transportat într-un adevărat paradis. O emisferă uriașă, construită de Leonardo, cu partea dinăuntru din belșug aurită, reprezintă bolta cerească. E presărată cu stele, cele douăsprezece semne

ale zodiacului sclipesc îndărătul unor geamlîcuri mici, în timp ce cele şapte planete mari, orînduite după rangul fiecăreia se înalţă pe un pedestal. Acţiunea imaginată de Lodovico dă frîu liber — după gustul epocii — linguşirilor grosolane şi exagerărilor interesate de curtenie: frumuseţea Isabellei a trezit gelozia lui Apollo, iar Jupiter intervine personal în favoarea lui, trimiţîndu-l pe pămînt pe zeul Mercur, care va conduce în faţa celei mai frumoase şi mai virtuoză dintre principese cele trei Graţii păgîne şi cele şapte Virtuţi creştine.

În lumina orbitoare răspîdită de sfera aurie, cele şapte planete se învîrtesc pe soclurile lor, zeii Olimpului coboară de pe tronuri; pînă şi Jupiter lunecă pe vîrfurile unui munte, Graţiile şi Virtuţile, şi ele, parcă zboară prin văzduh, stelele pîlpîie, nimfele îşi agită făcliile lor albe, glasul cristalin al celebrului cor ducal acoperă zgomotul unei maşinării ascunse. Cînd, în sfîrşit, Graţiile şi Virtuţile o însoţesc pe Isabella pînă la uşa odăii ei, chipul tinerei prinţese străluceşte de atîta bucurie, « încît ai spune că este un soare », remarcă un diplomat.

Tînarul duce a sorbit şi el la rîndul său o încredere nouă din bucuria aceasta. El îşi îndreaptă umerii plăpînzi într-o atitudine plină de dispreţ orgolios, după exemplul portretelor părintelui său.

Peste un an Isabella va da un moştenitor tronului milanez, dar puţin timp după sărbătorire, toate curţile au şi aflat că, în fine, Gian Galeazzo a descoperit în vinele sale sîngele aprig al neamului Sforza. Ambasadorul oraşului Ferrara îi raportează suveranei lui « că ducesa e însărcinată şi că pe duce îl doare burta, întrucît îşi muncise cu prea mult zel ogorul ».

Sărbătoarea Paradisului pe lîngă toate celelalte l-a împăcat pe Lodovico cu pictorul său. Pe duce l-au fermecat îndeosebi invenţiile minunate înfăptuite de el. Bărbatul ursuz şi tainic păstrează o pasiune copilărească a jocului, un gust al păcălelii, de altminteri singurul gust comun pe care l-a avut vreodată cu Leonardo. Astfel, într-o bună zi, el comandă trei haine cărămizii brodate cu devize spaniole, pentru tînarul duce, pentru Galeazzo de San Severino şi pentru el însuşi; mergînd de braţ tustrei apar la o recepţie. Dintr-o dată se aude o sonerie răsunînd din tunicile celor doi tovarăşi ai lui; un mecnism de ceasornic a fost ascuns cu dibăcie sub broderii:

cei doi tineri tresar speriați, în timp ce Lodovico izbucnește într-un nesfârșit hohot de râs.

Pe Leonardo l-au interesat totdeauna mecanismele de orologerie; tocmai către acești ani pune la punct o invenție care avea drept scop să prelungească durata mișcării. Într-un ceasornic așază patru cilindri cu resort, fiecare legat de un angrenaj printr-un șurub fără sfârșit. În timp ce cilindrul de jos se pune în mișcare, cel dinaintea lui se învîrtește pînă la epuizarea resortului; următorul preia mișcarea și așa mai departe. (B. f. 50 v.) Inventează de asemenea un aparat ciudat: un fel de deșteptător. Obişnuit să lucreze pînă la ore tîrzii, îi vine foarte greu să se scoale devreme. Îi place să trîndăvească în pat visînd pe jumătate treaz, urmărindu-și gîndurile hoinare. Pentru a se vindeca pe sine și pe alți visători ca el de acest dulce obicei, construiește o schelărie de lemn pe care o așază la o oarecare distanță de picioarele patului său. Pune o pîlnie umplută cu apă care în cursul nopții va picura într-un recipient. Acesta se termină cu o țeavă așezată la marginea patului și care funcționează drept pîrghie; duce la o cupă turtită plină cu apă. Cînd recipientul așezat sub pîlnie se umple, el se apleacă; pîrghia se ridică; cupa se varsă în țeavă, care ridică brusc piciorul celui care doarme. «Acesta e un ceasornic foarte folositor celor ce trebuie să-și drămuiască timpul», afirmă Leonardo. (B. f. 20 v) Această invenție ciudată și complicată, fără prea mare valoare practică, se bazează totuși pe un principiu întrebuintat adeseori în tehnica modernă sub numele de «releu mecanic» și care constă în întrebuintarea unui efort relativ mic, pentru a pune în mișcare o forță mai mare.

Numeroasele invenții făcute de Leonardo în timpul acela, par să arate că el este înnebunit de posibilitățile tehnicii, preocupîndu-se doar pe planul al doilea de scopul invenției, dar în primul rînd de posibilitățile nelimitate ale forțelor pe care le naște, le stăpînește și pe care le amplifică. Nu contenește să admire mecanismul roților dințate, precizia cu care se îmbucă și exclamă: «Acesta urmează îndată după arta tiparului, aplicarea ei nu este de mai mic folos, aduce profituri mai multe și este invenția cea mai frumoasă și cea mai plină de dibăcie». (Cod. Atl. 356 a.) Gîndul lui e doar la jocul roților dințate, e ca obsedat de mișcarea lor, imaginînd

într-una posibilitățile cele mai diverse pentru întrebuințarea lor. Cea mai mare parte a invențiilor sale au rămas pe hîrtie, uitate, poate chiar batjocorite pe timpul său, pentru a fi din nou inventate în pragul epocii moderne. El utilizează roțile dințate pentru învîrtirea frîgărilor de bucătărie, acestea fiind primele grătare mecanice. În trecere pomenește și de acțiunea aerului cald; pe unul din proiectele sale se vede într-adevăr o mică turbină montată în interiorul unui cămin și care e pusă în mișcare prin căldura focului: « astfel carnea se frige cel mai bine, căci friptura se întoarce mai încet sau mai repede după tăria focului », explică el. (Cod. Atl. 5 v.a.) El mai inventează și un teasc, de asemenea pus în mișcare de roți dințate, care va permite exploatarea mai bună a recoltei măslinilor în Lombardia: « Îți făgăduiesc că măslinile vor fi atît de stoarse, încît rămășițele vor fi aproape uscate ». (Cod. Atl. 14 r. a.) El nu se mulțumește însă cu perfecționarea sau transformarea aparatelor de uz curent. Concepe în curînd un proiect de o îndrăzneală fantastică pentru epoca aceea: aplicarea mecanicii la deplasările omului. De mult timp îl izbise faptul că mijloacele de locomoție n-au evoluat de secole. Dorința de a reduce distanțele îl cuprinde de timpuriu și ea nu se va închina decît în fața visului de a stăpîni văzduhul. Într-unul din primele sale desene, Leonardo concepute un mecanism utilizabil « ca mijloc de a învîrți roțile unei trăsuri ». (Cod. Atl. 4 v. a.) După ce inventase, în decursul studiilor sale militare, carul de luptă pus în mișcare din interior, mergînd pe firul acestei idei el va concepe prima trăsură automată care să îngăduie transportul de persoane. Ea se compune dintr-un șasiu de lemn acoperit cu pînză. Mișcarea se declanșează prin două resorturi semieliptice care prin mijlocirea unor frînghii o transmit la două roți dințate orizontale care se îmbucă. Axa uneia dintre roți se prelungește pînă sub șasiu și se întîlnește cu osiile roților din spate. Pe acest ax, Leonardo fixează o roată dințată în formă de coroană, realizînd astfel acea compensare a vitezelor, numită în limbajul automobilismului modern « diferențialul » și care le asigură roților în viraj un număr de turații diferit. Tocmai acest dispozitiv lipsea la primele automobile cu aburi și problema avea să subziste pînă la mijlocul secolului XIX, cînd avea

să fie în sfârșit rezolvată de către Pacqueur. Afară de acestea, mașina lui Leonardo mai era prevăzută cu un pivot de direcție prins într-un inel, fixat de șasiu și care se termina printr-o roată pe care o manevra conducătorul. Acest volan primitiv semăna în mod ciudat cu ghidoanele primelor biciclete. Dar mașina lui Leonardo abia ar fi putut parcurge câteva sute de metri. Și de astă dată în fața ochilor săi de vizionar, s-a ivit una din cele mai importante cuceriri ale omului modern, spre a se cufunda numaidecât într-o uitare de veacuri.

În mijlocul acestor lucrări felurite, Leonardo nu uită că primele sale succese de la curte se datorează unei lăute de argint, și aplică mecanismul roților dințate la construirea unui instrument numit de el *viola organista* și care — prin mijlocirea unei strune fără capăt — produce sunete identice cu ale viorii. O roată dințată, în centru, pusă în mișcare printr-un resort se freacă de niște lame din tinichea așezate două câte două pe niște axe orizontale și aceste axe transmit corzii fără capăt o mișcare de dute-vino. Peste un secol, în lumea muzicală își va face apariția un instrument aproape identic: invenția i se atribuie lui Hans Haydn cel Bătrîn din Nürnberg.

Pe vremea lui Leonardo și toba este foarte la modă, e în fruntea tuturor defilărilor, ia parte la toate serbările. Leonardo, veșnic îndrăgostit de tehnică, concepe un fel de cutie mare ale căror baghete sînt acționate de un dispozitiv de roți dințate. (Cod. Atl. 355 r.e.) Dar, cum acest mecanism necesită întrebuințarea unei manivele, instrumentul nu-l satisfăcea. Atunci inventează o tobă de dimensiuni uriașe purtată de un cărucior pe care e de ajuns să-l pui în mișcare pentru ca el să acționeze asupra unor cilindri prevăzuți cu țărushi: aceștia fac ca baghetele să lovească burduful tobei. Tot printr-un mecanism de roți foarte complicate a făcut Leonardo, la sărbătoarea Paradisului, ca personajele să urce și să coboare. Invitaților care urmăreau această evoluție miraculoasă le părea rău văzînd atîta strădanie și atîta ingeniozitate cheltuită pentru spectacolul unei singure seri. Totuși, se pare că decorul Paradisului a mai fost folosit și cu un alt prilej, deși povestirile contemporanilor nu mai pomenesc numele lui Leonardo. La 12 ianuarie al aceluiași an, se sărbătorește la Genova

căsătoria Eleonorei de San Severino cu un nobil venețian Giovanni Andomo; un spectacol minunat se desfășoară sub ochii spectatorilor: într-o emisferă uriașă se vede Jupiter tronând cu Apollo, înconjurat de toate planetele. Pe neașteptate cerul se deschide, luminat extraordinar, «un cer adevărat» spun spectatorii; coboară patru îngeri care se alătură Virtuților cardinale. Numai că de data asta, mobilizarea Olimpului și a creștinătății se face în onoarea lui Lodovico: Jupiter anunță că va trimite pe Pământ «un Maur cu spirit divin» și acest Maur apare înconjurat de cete îngerești.

În urma acestor spectacole, Lodovico nu se mai îndoiește că Leonardo n-ar fi în stare să realizeze monumentul lui Francesco Sforza. Iar Leonardo la rândul său și-a dat seama că ar trebui să impună limite geniului său creator și să părăsească visul unei inaccesibile perfecțiuni. Totuși el suferă din pricina concesiilor pe care trebuie să le facă și, în jocurile sale de cuvinte, al căror limbaj în imagini îi slujește adesea drept mijloc de a se destăinui, își notează toată descurajarea: «Până în prezent n-am creat nici o operă», spun desenele sale, apoi se răsgândește și, ca și cum și-ar fi regăsit respirația și credința în el însuși, adaugă: «dar știu că operele mele actuale îmi vor asigura triumful» (Windsor).

Trei luni după sărbătoarea Paradisului — 23 aprilie 1490 — Leonardo scrie sub un nou proiect de monument: «Am reînceput calul». (C.f. 15 v.)

Nu mai locuiește la frații de Predis, Lodovico i-a dăruit un atelier spațios în vechiul castel, Corte Vecchio, și i-a pus la dispoziție încă o încăpere, la mansardă, unde îndărătul ușilor bine închise, Leonardo își face experiențele lui secrete. Încăperea dă pe acoperișuri și se învecinează cu turnul San Gottardo. De aici se vede Domul, schelele împrejmuiesc edificiul încă neterminat; Leonardo aude bătăile de ciocan ale dulgherilor, privește lucrătorii înălțînd o coloană, așezînd o statuie în firida ei, tăind grinzi cu ferăstrăul sau înjghebînd un acoperiș provizoriu. Și mereu îl șochează lipsa uneltelor, mecanismele rudimentare, risipa de forță și de timp. Hoinărind pe străzile Milanului, se oprește la toate șantierele, s-ar vîrî peste tot, împărțind generos sfaturi, arătîndu-le meșterilor cum să-și facă treaba. Ajuns acasă, rectifică fiecă procedeu greșit și inventează dispo-

zitive noi pentru a simplifica lucrul. Sub schița unei ferestre gotice de stil lombard, care e ca amintirea unui lucru de curînd văzut, desenează un șir întreg de unelte, de cazmale, lopeți, ciocane, roabe și arată calea cea mai rapidă pentru demolarea temeliiilor. (Cod. Atl. 295 v. B. f. 66 v.)

Pune la punct un sfredel bazat pe principiul tirbușorului modern, foarte asemănător de altfel cu cel pe care Bernard Palissy îl va inventa în jurul anului 1580. (B. f. 65.)

Pentru ridicarea pietrelor grele, inventează o gheară cu trei clape combinate. (Cod. Atl. 359 v. b.) Pentru a înălța coloanele, imaginează o macara pusă în mișcare de roți dințate, pe urmă alta pe același sistem, mai înaltă și mai îngustă, cum se mai văd și în zilele noastre pe șantierele clădirilor. (Cod. Atl. 49 v.a.) De asemenea pune la punct un fel de ascensor, grație căruia un clopot greu de bronz poate fi ridicat cu ușurință pînă în clopotniță. (Cod. Atl. 365 r. b. B. f. 71 r.) O invenție deosebit de importantă pentru o epocă în care toate conductele de apă sînt construite încă din trunchiuri de copaci, este un sfredel cu care trunchiurile pot fi găurite de jos în sus, fiind așezate vertical, rumegușul scurgîndu-se cu ușurință. Pe măsură ce sfredelul se învîrte, platforma spiralei se înălță și ea, ridicînd lucrătorul care mînuiește instrumentul (B. f. 47 v.), un sistem ingenios ce nu va fi pus în aplicare decît spre sfîrșitul secolului XVIII de către inginerul german Peschel.

În vremea aceea problema acoperișului mai prezintă încă o greutate majoră. Leonardo inventează o lampă de sudat, care îngăduie sudarea pe loc a tablei. (B. f. 14 r.) Astfel echipat, înarmat cu un arsenal întreg de unelte și de mașini, așteaptă să i se încredințeze o lucrare importantă unde să le poată pune în aplicare.

În sfîrșit, ocazia mult așteptată pare să se arate. În vara anului 1490, Lodovico îl însărcinează pe secretarul său Bartolomeo Calco să trimită la Pavia — unde se construiește o catedrală nouă — pe arhitectul Francesco di Giorgio Martini din Siena, să supravegheze lucrarea. Ducele, care e convins, ca întotdeauna, că trei păreri fac mai mult decît două, adaugă în postscriptum că maestrul Leonardo da Vinci și maestrul Giovanni Amadeo îl vor însoți în misiunea lui. De trei ani Domul

din Pavia este obiectul unor discuții aprinse. Cristoforo Rocchi, arhitectul local, sau cum singur se denușmește cu modestie «maestru în lucrări de lemn», elaborează un proiect, care nu-i altceva decât o copie redusă a bisericii *Sfânta Sofia* din Constantinopol. Planul său îi cucerește pe locuitorii orașului: dar Cardinalul Ascanio Sforza, fratele lui Lodovico și episcopul Paviei, care în mare parte finanțează construcția, văzuse în decursul călătoriilor sale atâtea monumente mari, construite într-un stil mai nou, încât dezaprobă această copie banală. În 1488, Amadeo fusese pus să facă un alt plan, apoi a fost chemat Bramante care a propus câteva modificări importante. Dar cetățenii Paviei au o părere prea bună despre prea scumpul lor «maestru în lucrări de lemn» ca să primească judecata unui venetic. În cele din urmă, Lodovico, în timpul unei șederi la Pavia, intervine personal, ordonând o anchetă, făcută de mai mulți experți milanezi.

Ca să se pregătească pentru noua lui sarcină, Leonardo începe o serie de schițe. Ca și Bramante și el preferă forma crucii grecești, revenind asupra ei neîncetat, în felurite variante. Pe unsprezece file ale Cod. Atl., el caută toate combinațiile ce se pot înscrie într-un pătrat și repetă studiul pe opt desene din carnetul B. Pare a avea o deosebită predilecție pentru bolta sprijinită pe patru stâlpi la intersecția tindei și a corului. Ba adaugă abside în cele patru laturi; ba prevede patru turnuri în colțuri; una din schițe unde ritmul semiboltelor absidelor e continuat de bolțile turelor, împlinindu-se cu toată forța în puternica boltă centrală, amintește în mod curios de armonia perfectă a vechiului plan al Sfântului Petru din Roma. Leonardo mai schițează în afară de aceasta alte câteva biserici de un plan octogonal, cu o coroană de opt capele identice care aduc cu Capela degli Angeli a lui Brunelleschi de la Florența sau cu biserica *Santa Maria in portico* de la Pavia. Într-un alt desen capelele octogonale sînt legate de octogonul interior printr-o serie de firide; un altul înfățișează capele rotunde așezate diagonal, cu clopotnițe deasupra.

Cu toate că Leonardo însiră toată gama de posibilități pe care le oferă desenul crucii grecești, totuși își dă seama că în Lombardia crucea latină e mult mai cunos-

cută. El desenează atunci o serie de biserici cu tinda prelungă, inspirate din construcții existente, ca San Sepolcro sau San Lorenzo din Milano. Le încheie cu trei abside de aceleași dimensiuni (B. f. 522) sau înconjoară cupola cea mare cu opt cupole mici.

Acest proiect corespunde în multe amănunte cu modelul în lemn, făcut mai târziu de Rocchi și care încă mai e păstrat la Pavia: vedem întrînsul aceeași colonadă, același turnuleț care se înalță grațios din boltă. Dar cu toată această asemănare, nu se știe în ce măsură au putut fi întrebuintate în mod practic planurile lui Leonardo. În orice caz ședera la Pavia va fi pentru el un izvor de inspirații și de descoperiri neașteptate. Observator pasionat, veșnic atent la oameni și la obiceiurile lor, Leonardo va recolta tot ce-i pică sub ochi. Francesco di Giorgio Martini nu rămîne la Pavia decît cîteva zile. Locuiește cu Leonardo la hanul Sarazinului; societatea care întreprinde construcția Domului le plătește șederea, care nu se ridică de altminteri la mai mult de douăzeci de lire. Leonardo mai rămîne la Pavia după plecarea colegului său. Îl însoțește un discipol, pe nume Marco — probabil Marco d'Oggiono. Pe acest tînăr, care abia a împlinit douăzeci de ani, maestrul îl învață cum să-și deschidă mai bine ochii pentru a privi lumea. Leonardo însuși n-a prea călătorit altfel decît cu imaginația. Nu cunoaște monumentele antice decît după reproduceri. În piața Domului din Pavia el contemplă o statuie în bronz care, zice-se, îl reprezintă pe Gisulf, regele Goților, numită de popor «Regisole». Leonardo se plimbă în jurul monumentului — gîndindu-se la celălalt monument a cărui schiță s-a apucat din nou s-o facă. Calul de bronz al lui Regisole este strașnic înfîpt pe picioarele sale, pe cînd armăsarul lui nu făcea impresie decît pe hîrtie. Leonardo găsește aici încă un prilej de mîngîiere pentru eșecul său: «În statuia de la Pavia mișcarea calului este mai lăudabilă decît oricare alt lucru... Trapul are aproape aceeași înfățișare ca aceea a unui cal liber», scrie el și acest *aproape* este ca o punte aruncată între vis și realizare.

Omul care n-a încetat să le repete artiștilor că ei trebuie să se întemeieze doar pe studiul naturii, mama artelor, adaugă: «Imitarea lucrurilor din antichitate este mai vrednică de laudă decît aceea a celor moderne» (Cod. 138

Atl. f. 147 r.), ca și cum intransigența lui obișnuită ar fi fost zdruncinată fie de sentimentul că n-a izbutit întocmai, fie de relaxarea pricinuită de această călătorie. Tot la Pavia vede pentru întâia oară ruinele unui teatru antic, înălțat odinioară de regele Theodoric. Emoția lui nu se mărginește la admirarea ruinelor unei lumi dispărute: ca om al epocii sale, Leonardo este însuflețit de același spirit în care strămoșii lui și-au ridicat edificiile, și el se simte în stare să utilizeze ruinele spre folosul vremii sale. Elaborează un proiect pentru transformarea edificiului antic într-un « teatru pentru ascultarea liturghiei ». Urmărește această idee ciudată, perfecționându-o în felurite chipuri. Adaugă amfiteatrului clasic un edificiu dreptunghiular împărțit în trei naosuri cu o absidă pe fiecare latură. (B. f. 52) Așază în mijlocul arenei un trunchi de coloană care va sluji drept amvon. Atât de înflăcărată este imaginația lui și atât de mare încrederea în elocința contemporanilor săi, încât vede parcă un poet creștin ținând o predică în mijlocul unui teatru păgîn. Dar aceste reconstituiri încă nu izbutesc să satisfacă nostalgia lui pentru nemărginire. Adaugă trei rânduri de bănci în semicerc, care împrejmuesc ca o absidă corul dreptunghiular și arată că tot edificiul va fi acoperit cu o boltă imensă. (B. f. 55 a.) Totuși viziunea ruinelor nu-l părăsește o clipă și vrînd parcă să se lepede de obsesie, reface totul, de data aceasta așezînd băncile în jurul scenii, într-un cerc închis doar pe trei sferturi, ca într-un teatru modern. Edificiul este așezat pe vârful unui deal: scări și arcade converg ca niște raze spre această clădire rotundă, acoperită cu o boltă impunătoare. Leonardo nu găsește alt nume pentru acest Pantheon ciudat în afară de acela destul de vag de « loc unde se țin predici ». (Ash. II f. 8 a) Visurilor sale nemăsurate și imposibile născute din febra creatoare li se alătură planul cel mai straniu și cel mai enigmatic ce s-a putut înfiripa vreodată în mintea unei ființe omenești, chiar dacă ar fi fost ca a lui Leonardo, obișnuită să deplaseze neîncetat limitele posibilului. În vederea cărui prilej solemn sau cărui defunct ilustru a conceput el mausoleul uriaș al cărui desen îl face atunci? Dacă va fi fost doar un vis, pe care-l mai visează încă, viziunea lui e totuși atât de precisă, încât ne face să credem că cel puțin în timpul cînd își întocmea proiectul, Leonardo

credea că într-o zi îl va putea duce la bun sfârșit. Și va fi cheltuit multă răbdare și fără doar și poate și foarte mult timp ca să-i determine proporțiile gigantice, ca să-l elaboreze în cele mai mici amănunte pînă și în felul în care se vor îmbuca pietrele.

Edificiul său sub formă de piramidă se înalță pe o colină artificială în mijlocul unui peisaj vălurit. Scări în pantă lentă urcă din două părți spre o platformă unde o galerie străpunsă de șase intrări îngăduie accesul spre camerele mortuare. Tot interiorul monumentului e construit în dale de piatră — de granit, pare-se — în stare să reziste asalturilor timpului și omului.

Aceste dale cu unghiurile rotunjite ca niște grinzi sînt așezate cu atîta dibăcie, încît alcătuiesc o boltă puternică, un amestec ciudat de stil micenian cu stilul epocii sale.

După proporțiile indicate de Leonardo, mausoleul trebuia să aibă în jur de șase sute de metri în diametru la baza lui rotundă. Înălțimea lui era cît a unui turn de catedrală gotică. Deasupra platformei, piramida continua să urce pentru a se sfîrși într-un templu circular înconjurat de coloane ușoare și a cărui cupolă — ca și a Pantheonului antic — rămînea deschisă, ca și cînd doar cerul ar fi demn să încoroneze această gigantică slăvire a morților. Aici și-ar fi putut găsi loc de veci mai multe generații de suverani, camera mortuară putînd adăposti cinci sute de urne. Dar suveranii de care depinde Leonardo n-au orgoliul supraviețuirii cum îl aveau faraonii sau etruscii, ale căror mausoleuri, ce seamănă în chip ciudat cu cel al lui Leonardo, stau încă îngropate în pămîntul Italiei. Mai marii vremii sale, cu lăcomiile lor nesăbuite, cu neliniștile momentului, prizonieri ai prezentului, nu se gîndesc de loc să le asigure strămoșilor lor un loc de odihnă veșnică, nici să vină să mediteze pe mormîntul lor asupra tainelor vieții și morții. Și planul lui uriaș dispare fără a lăsa nici o urmă, așa cum apăruse pe neașteptate fără nici o legătură cu prezentul sau cu viitorul. Este o perioadă din viața lui Leonardo, în care acest om cu interese exclusiviste nu se pasionează decît de arhitectură. Pentru el totul se transpune pe planul construcției; orice impresie nouă îi prilejuiește o invenție arhitecturală. S-ar părea că din tot ce poate cuprinde cu privirea, el alege doar ce este în legătură cu noua lui

pasiune. Când se plimbă pe malurile râului Tessin, nu-l atrage nici peisajul, nici lumina, ci lucrările de reface ale vechilor întărituri care înconjurau cetatea. (B. f. 66 r.)

Când vine noaptea și pașii îl poartă prin labirintul străduțelor, femei îmbrăcate în rochii de pînă cenușie îl acostează, și uneori, cu acea curiozitate impersonală pe care o manifestă față de orice lucru, se lasă dus spre cine știe ce casă deochiată, « cuibul rău famat » (*malnido*) cum i se spune la Pavia. Privirea lui nu este atrasă decît de construcția defectuoasă a « templului » în care se oficiază amorul vîndut. Constată că arhitecții nu știu de loc să amenajeze în mod practic locurile de acest fel. Desenează pe loc planurile unei case de toleranță bine organizată: trei intrări le vor îngădui cetățenilor respectabili să intre și să iasă fără a fi văzuți. Un sistem de coridoare îi va pune la adăpost de orice indiscreție. (B. f. 58 r.) Dar această « casă model » nu trezește mai mult interes decît marele său mausoleu și noul proiect rămîne în paginile carnetului — cimitir de comenzi în zadar așteptate — alături de planuri de lăcașuri sfinte și de schițe de cupole bisericești.

În timp ce desenează proiectul acestui *lupanaro*, un roi de gînduri se învoldurează în mintea sa și notează pe aceeași filă a carnetului cum trebuie construite sobele castelului, menționînd totodată că în biblioteca aceluiași castel a găsit o carte care l-a impresionat mult. Și totuși castelul orașului Pavia ar fi trebuit să-l intereseze în alte privințe, decît acelea ale amenajării șemineurilor. Castelul se înalță într-un uriaș bloc dreptunghiular deasupra văilor prin care curg râurile Ticino, Po, Adda și Olone. Fațada, sprijinită de patru turnuri grele, pătrate, se profilează pe cerul limpede ca un zid întunecat încoronat de creneluri. În subterane, ferestruici zăbrelete dau spre apa neagră și stătută a șanțurilor. Aici sînt temnițele cu instrumentele de tortură și celulele osîndiților pe viață, pe care poporul le numește «lunga ședere», *lunga dimora*. Deasupra acestor jalnice beciuri, sălile vaste în care se țin serbările, pavate cu mozaicuri, cu bolțile albastre de culoarea cerului și aurii, își trimit una altele focurile, reflexele micilor lor oglinzi. Bătrînii meșteri lombarzi au zugrăvit, cum s-au priceput mai bine, în stilul lor sever, viața ușoară și risipitoare a curții

Sforza. Așa se face că Galeazzo Maria, așezându-se la masă putea să se vadă pe el însuși tronînd în fața unui prînz îmbelșugat; în altă parte, Bonna de Savoia se recunoștea jucîndu-se cu mingea, și mulți curteni și oameni de ai casei se vedeau și ei pictați « după natură » cu caii și cîinii lor. Perechea ducală se dedubla de-a lungul zidurilor, galopînd peste pajiști verzi, vîinînd în pădure cerbi și căprioare, sau pescuind pe malurile argintii ale rîului Tessin.

Dar comoara cea mai de preț a castelului este bibliotecă, așezată într-unul din turnuri. O scară de marmură pe care puteai să urci călare ducea spre o încăpere mare pătrată unde se înșirau manuscrisele, legate în piele de porc, în catifea, în brocarturi aurii și legate de rafturi de un lanț de argint; această bibliotecă este una din minunile Italiei. Se povestea că un tînăr cărturar se aruncase în genunchi la vederea acestor comori; că Niccolo da Napoli, Curatorul Ordinului Dominicanilor din Roma, mărturisise că în acest templu al cunoașterii încercase o fericire mai mare decît înaintea Sfîntului Mormînt de la Ierusalim. Printre manuscrisele pe care Leonardo le-a ținut în mîinile sale, există unul care avea să-i rămînă deosebit de viu în minte, fiindcă îi deschidea porțile unui tărîm nou. După citirea acestei lucrări, el va nota în carnetele sale: « În Vitello, se găsesc opt sute cinci concluzii cu privire la perspectivă ». (B. f. 58 r.) Altădată, scrie: « Vezi, Vitello care se află în biblioteca de la Pavia ». (Cod. Atl. f. 225) Manuscrisul savantului polonez este cu atît mai important pentru el cu cît, cîteva săptămîni înainte de a pleca la Pavia, se apucase de studiul opticii: în carnetul C. consacrat acestei materii, el notase data: « 23 aprilie, am început această carte și am reînceput calul ». (C. f. 5 v.)

La Pavia are și o întîlnire, importantă pentru el, cu învățatul Fazio Cardano, pe care probabil că-l și cunoscuse la Milano. Jurist, medic, matematician, Cardano predă știința sa preferată, matematicile, la Universitatea din Pavia. E una din acele fapte ciudate care totdeauna au exercitat o deosebită atracție asupra lui Leonardo. Cardano nu e mai în vîrstă decît el, dar pare un moș, cu umbletul lui cocîrjat, gîrbov, tremurînd din mîini, și cu ochi decolorați, care în umbră lucesc ca ai unei pisici. Spre deosebire de confrății săi, totdeauna îmbrăc

cați în negru, Fazio Cardano purta un veșmînt de un roșu înflăcărat, care-i dădea aparența unui spiriduș. El era socotit de contemporani un miracol al cunoașterii. Aspru cu el însuși și cu ai săi, disprețuind minciuna și convențiile sociale, Fazio Cardano încălcase toate prejurdecățile, iar cel mai bun prieten și duhovnic al lui era un biet fierar.

Cu mîinile tremurătoare, Cardano îi oferise lui Leonardo tratatul lui J. Peckham, *Perspectiva Communis*, pe care îl tălmăcise în 1482. Leonardo copiază din el aproape cuvînt cu cuvînt acest pasaj: «Din studiul cauzelor și rațiunilor naturale, pe cercetător cel mai mult îl captivează lumina. . . Prin urmare, perspectiva trebuie așezată deasupra tuturor îndeletnicirilor și disciplinelor spiritului omenesc. . . deoarece în ea se găsește nu numai gloria matematicii, dar și a fizicii; ea este împodobită de florile acestor două științe». (Cod. Atl. 200 r.) În momentul în care copiază aceste cuvinte, Leonardo s-a și hotărît să scrie el însuși un tratat despre această «sublimă disciplină spirituală».

Perspectiva fusese cea dintîi mare descoperire artistică a *quattrocento*-ului. Conștiința lui creatoare se trezise o dată cu stăpînirea spațiului. Pictorii cei mai cultivați socoteau o datorie a lor să transmită viitorimii această știință nouă, nu numai prin operele lor, dar și prin expunerii teoretice. Leonardo face o aluzie la această abundență de tratate în prefața lucrării sale. «Văzînd că nu voi putea găsi o materie de mare trebuință sau de desfătare, întrucît oamenii, născuți înaintea mea, au pus stăpînire pe toate temele folositoare, voi face ca cel care, din pricina sărăciei, sosind ultimul la tîrg, și neavînd altceva mai bun de făcut, cumpără toată marfa pe care ceilalți n-au vrut-o, pe care au respins-o socotînd-o de mică valoare. Această marfă disprețuită și refuzată, aceste rămășițe zăcînd neluate în seamă după trecerea atîtor și atîtor cumpărători, eu le voi pune în umila mea boccea și ocolind orașele mari, voi străbate satele sărmane, oferind pe un preț de nimic, ce va voi lumea să cumpere». (Cod. Atl. f. 119, r.)

Dacă Leonardo vorbește de «marfă disprețuită», n-o face din falsă modestie: scriind această primă operă destinată publicării, el este sincer chinuit de teama că erudiția sa de autodidact va fi privită de sus de umaniștii

îngîmfați. Încearcă să-și dezarmeze pe criticii săi viitori, recunoscîndu-și cu umilință ignoranța, pe urmă, brusc, îi atacă cu furie, pentru a se sustrage imputărilor cu care ar putea fi copleșit « un om fără carte ».

Lucrarea lui *Introducere în perspectivă* are un subtitlu: « Despre Rostul Ochiului ». Leonardo își dă seama că pătrunde într-un teritoriu încă neexplorat și considerațiile lui asupra « competenței » nu-l împiedică de loc să se lege și de autorii clasici care și-au pierdut timpul în speculații sterile. « Ia, vezi, așadar, cetitorule, ce putem crede despre cei vechi care au vrut să afle ce este sufletul și viața — lucruri cu neputință de dovedit — pe cînd acelea ce pot fi azi cunoscute sau dovedite de experiență, au rămas timp de atîtea secole necunoscute sau greșit interpretate. Ochiul, care își demonstrează atît de limpede funcțiunea, a fost definit, *pînă la vremea mea*, într-un anume fel, pe cînd eu am descoperit pe calea experienței că lucrurile stau cu totul altfel. » (Cod. Atl. f. 119. r.)

Înaintașii lui Leonardo de obicei neglijau teoria vederii, mulțumindu-se cu interpretarea adesea eronată a științei clasice. Discipolii școlii platoniciene credeau că ochiul, fiind convex și în consecință mai potrivit pentru distribuție decît pentru recepție, trimite raze vizuale care captează imaginea unui obiect de care pînă la urmă sufletul va lua cunoștință. Această « teorie a tentaculelor » admisă de Euclide și de Ptolomeu, a dăinuit nu numai pînă în epoca lui Leonardo — cum el singur spune — dar chiar mult mai încolo un elev al lui Bramante explică în tratatul său despre perspectivă, că razele vizuale sînt trimise de ochi către obiectul pe care vrea să-l « prindă ».

Asta crezuse și Leonardo la început: « Ochiul trimite prin aer imaginea lui tuturor obiectelor care îi sînt opuse primindu-le în el ». (Cod. Atl. f. 136 r.) Dar după ce a studiat îndeaproape teoria vederii, combate această afirmație cu o violență ce revelează întotdeauna la el o lepădare de propriile sale erori. « Este cu neputință ca ochiul să-și trimită în afară, prin raze vizuale, puterea lui de a vedea. » (Arh. T. f. 32 b.) El împrumută de la Aristotel teoria după care lumina ca și sunetul au nevoie de un « medium » ca să se propage « așa cum piatra aruncată în apă stîrnește cercuri al căror centru este ea, așa cum se propagă sunetul. . . fiecare corp își distribuie

imaginile » scrie el la începutul studiului său. (A. f. 9 v.) Noțiunea de imagini denumite de el și « similitudini » sau « specii » e luată din scolastică, care le atribuie obiectelor însușirea de a transmite simțurilor omenești formele lor. Își închipuie aerul plin de aceste imagini pe care ochiul le atrage spre el ca un magnet. (A. f. 27 r.) Printre aceste praguri de erori, Leonardo se înalță pînă la adevărata teorie a vederii; experiențele făcute de el îl ajută să se lepede puțin cîte puțin de falsele noțiuni tradiționale.

la o foaie de hîrtie pe care o străpunge cu un bold; privește prin această gaură minusculă și vede un fascicul de raze care, convergînd, formează un con. Lăsîndu-le să treacă și să cadă pe un perete alb, el observă că fasciculul se lărgește din nou. Cîtva timp mișcă foaia de hîrtie, îi lărgește gaura în formă de stea și se amuză pe socoteala « frumoaselor efecte de perspectivă ». De aici trage prima concluzie: « Cer îngăduința să afirm că orice rază de lumină străbătînd aerul formează o linie dreaptă ». (A. f. 8 v.) În sprijinul acestei afirmații citează principiul lui Aristotel, după care orice acțiune naturală se produce pe calea cea mai scurtă, iar linia dreaptă este calea cea mai scurtă. (A. f. 10 v.) Aceeași afirmație ar fi putut-o găsi în *Optica* și *Catoptrica* lui Euclide. Dar nu cunoștea această lucrare ce avea să fie publicată doar în 1557 la Paris.

După experiența cu foaia de hîrtie, Leonardo face altă experiență cu o cutie dreptunghiulară, în care razele soarelui pătrund printr-o gaură practică într-o placă subțire de fier: razele se încrucișează pe pereții din fund al cutiei. Astfel realizează camera obscură, menționată de arabi și pe care Alberti se pare că a cunoscut-o, dar pe care Leonardo o pune primul la punct în mod definitiv. Fiul prietenului său, Fazio Cardano — Gerolamo — nu va avea decît să-i pună o lentilă ca să obțină o cameră obscură perfectă a cărei invenție va fi atribuită mai tîrziu unor învățați din secolul al XVII-lea, de la Porte sau Maurolycus. De altminteri, Leonardo cunoștea de foarte multă vreme efectul lentilelor, aplicat într-o lanternă pe care o folosea la Florența « ca să obțină o lumină puternică și frumoasă ». (Cod. Atl. 9, v. b.) Construcția acestei camere obscure i-a arătat cum se răstoarnă conul de lumină. Nu-i mai rămînea decît să

descopere cum se restabilește imaginea în ochiul omenesc. Dezlegarea acestei probleme nu o află nici la Vitello, nici la înaintașul său, învățatul arab Alhazen. Întreprinde atunci studiul ochiului în sine. Interesul pentru optică îi trezește o nouă pasiune care-l va domina mai târziu: studiul anatomiei. « La 2 aprilie 1489, scrie el, am început o carte intitulată *Despre alcătuirea omului* ». Aceste două puternice pasiuni evoluează paralel cu cugetul lui, sau se împletesc, ca atunci când întreprinde studiul despre funcționarea ochiului. El clasifică părțile anatomice numindu-le pupilă, uvea și iris, deja cunoscute de arabi. Apoi, depășindu-i pe înaintașii săi, constată existența cristalinului pe care Maurolycus își închipuia că l-a descoperit primul cu mult mai târziu. Tocmai în cristalin se face, după Leonardo, restabilirea imaginii. Ca și Maurolycus el nu explică pînă la capăt adevăratul mecanism al ochiului, iar eroarea sa nu va fi îndreptată decît de Kepler, care descoperă în sfîrșit că răsturnarea imaginii are loc pe retină.

În anii ce urmează Leonardo duce mai departe studiile sale de optică și cel dintîi, dintre toți învățații, el se apucă de problema vederii binoculare. El o explică prin distanța dintre cei doi ochi care îngăduie formarea imaginilor diferite din punctul de vedere al perspectivei și face să apară obiectele sub trei dimensiuni: « Lucrurile văzute cu amîndoi ochii, vor părea mai reliefate ca cele văzute cu un singur ochi », scrie el peste cîțiva ani. (H. f. 49 r.) Se interesează îndeosebi de iluziile optice. După un șir întreg de experiențe, care se pare că îl amuză, el îndreaptă multe erori. Astfel începe prin a-și pune întrebarea dacă lumina, pentru a se răspîndi, are nevoie de timp, și la fel cu înaintașii săi clasici și medievali, dă acestei întrebări un răspuns negativ. Soarele care răsare — spune el — umple simultan « fără timp » toate părțile emisferei noastre. Totuși, ceva mai târziu el e nevoit să constate că impresiile vizuale nu sînt imediat asimilate de ochi, care se tulbură dacă imaginile urmează una după alta într-un ritm prea rapid. Dovește acest lucru înfigînd un cuțit într-o masă: obiectul oscilează cu atîta iuțeală încît ți se pare că vezi două cuțite deodată. Tot așa va da ca exemplu o făclie care învîrtită cu iuțeală, pare că descrie un cerc de lumină. Mai citează și alte iluzii optice, care se găsesc și azi în

manualele de fizică cu aceleași explicații: un corp închis la culoare așezat pe un fond luminos pare mult mai mic decît este în realitate. (C. f. 24.) Un corp luminos pare mai mare decît un alt corp, de aceeași mărime, care nu este luminat. (C. f. 2) O bară de fier care are o grosime egală pare mai groasă la capătul incandescent. (C. f. 12) După asta Leonardo trece la fenomenele de iradiere. Descrie de asemenea iluziile pe care le dau reflecțiile oglinzilor: dacă te așezi cu cineva în fața unei oglinzi și atingi imaginea ochiului celui de lîngă tine «el va avea impresia că ai atins propriul tău ochi». (Cod. Atl. f. 141 r. b.) Apoi el formulează legile refracției așa cum sînt formulate azi. «Unghiul refracției corespunde întotdeauna cu unghiul de incidență.» Pentru a dovedi această afirmație el ia o bilă goală în care varsă printr-o pîlnie un lichid sau nisip foarte fin. Arată că șuvoiul va țîșni urmînd unghiul care corespunde lovirii lichidului sau a nisipului de perete. Recurge bucuros la exemplele de acest fel care arată uniformitatea tuturor fenomenelor naturii, similitudinea între undele luminoase sonore și magnetice. Îi plac de asemenea definițiile precise și le repetă chiar bucuros cînd îi par bine formulate. Întrebuințează de mai multe ori această formulă: «Obscuritatea este o absență a luminii, umbra este o mișcare a luminii». (C. f. 14 b.) Distinge trei feluri de umbre care corespund variațiilor de intensitate a luminii. Ilustrează cu nenumărate desene geometrice teoria lui despre «umbra primitivă» și despre «umbra condiționată», pe care vrea să o dezvolte înainte de a trece la demonstrații practice. (Br. Mus. 17 i. r.)

Stabilește o comparație între două izvoare de lumină, a căror intensitate o măsoară prin diferența dintre umbre (C. f. 22 r.), iar desenul cu care însoțește această comparație anticipează fotometrul pe care Rumford avea să-l inventeze două secole după el.

Toate problemele, toate legile pe care le descoperă îl tulbură ca tot atîtea minuni și notează: «Descrie în anatomia ta, cum într-un spațiu atît de redus (ochiul) imaginea poate să renască și să se recompună în toată amploarea ei».

Preocupările sale multiple se încrucișează, granițele dintre științe se șterg tot mereu. Fără îndoială că cercetările anatonice pe care le face concomitent cu studiul optice

îl împiedică să termine lucrarea sa asupra perspectivei, a cărei publicare o amână pentru o dată ulterioară.

Dar primele cercetări în anatomie nu au încă nimic din exclusivitatea pasionată cu care ele îl vor acapara mai târziu. Interesul pentru anatomie se trezește cu prilejul studierii unor nuduri pentru monumentul lui Francesco Sforza. Carnetul A, început probabil către sfârșitul anului 1490 și folosit în anii următori, cuprinde mai multe mențiuni ale monumentului și studiilor de nuduri, dar el ilustrează totodată felul în care Leonardo își continua diversele cercetări, după eclipse vremelnice și reveniri repetate. Fuiioarele unui caier uriaș urzesc o țesătură de o uimitoare varietate. Studiile asupra perspectivei sînt continuate o bucată de timp, alături de cercetările asupra forței musculare omenești; nici pasiunea pentru arhitectură nu s-a stins încă în el, ea duce la întocmirea unui bilanț al experiențelor, anume un tratat despre rezistența materialelor întrebuintate la construcție. Acest tratat avea să completeze căutările anterioare ale lui Leonardo în legătură cu trăinicia clădirilor și cauzele ruinării lor, de la ansamblul presiunii ce apasă asupra temeliiilor pînă la repartizarea sarcinilor pe grinzi. Deși Leonardo n-a putut termina acest tratat, el a izbutit totuși să ajungă la unele concluzii parțiale, ca de pildă studiul asupra arcului, pe care îl numește, în limbajul său plin de imagini: « forța cauzată de două slăbiciuni ». Între timp se apucă de noi domenii de cercetare, ca și cînd diversitatea lucrărilor sale nu i-ar ajunge, și pe una din filele carnetului chiar anunță « Începutul unui tratat despre apă ». (A. f. 53 r. 6.) Schițele din această perioadă oglindesc la rîndul lor preocupări multiple. În timp ce desenează, prin minte îi trec fel de fel de idei și astfel fila devine un inventar al laboratorului său cerebral, ca o secțiune verticală practică în creierul său. Gînduri lucide și visări se amestecă în chip ciudat. Printre schițele anatomice, printre desenele înfățișînd brațe și picioare, se înscriu siluetele cîtorva coloane. Secțiunile laringelui se învecinează cu motive ornamentale. Pe marginea unei foi pe care sînt înfățișate jocul mușchilor unui picior și legăturile coloanei vertebrale, se ridică un mausoleu ciudat, în stil oriental. Interesul cel poartă alcătuirii corpului omenesc, tainei vieții, se asociază cu viziunea unor mărețe și irealizabile

monumente funerare, care continuă să-l obsedeze pe Leonardo . . .

Pe lângă aceste schițe care sînt un fel de monolog interior cu tot ceea ce acest solilocviu are în el mai incoerent și mai contradictoriu, studiile anatomice făcute cu creionul de plumb ce le dă aspectul unor gravuri, vădesc grija nesfîrșită pe care Leonardo o pune în cizelarea lor, grija care se învecinează cu duioșia. Desenele din această perioadă, cu secțiunile de craniu, cu profilurile coloanei vertebrale, cu oasele tăiate cu ferăstrăul și orbitele goale, sînt printre cele mai frumoase. Tratatul alcătuirii omului a fost de asemenea scris cu gîndul că va fi publicat. Dar el n-a putut fi terminat, nu numai pentru că Leonardo lucra în prea multe domenii în același timp, dar și fiindcă între ceea ce voia el să săvîrșească și mijloacele pe care le avea la îndemînă era o distanță prea mare. Pentru programul pe care și-l fixase la început, iar fi trebuit o viață întreagă numai de cercetări. Interesul său principal, în acest moment, se concentrează asupra unui domeniu puțin explorat pînă atunci: sistemul nervos. El își propune să descrie acțiunea nervilor motori, să descopere nervul care face sprîncenele să se încrunte, și cel care întredeschide buzele într-un surîs. Vrea să afle cauza strănutului, a căscatului, natura foamei, a setei, a dorinței, a somnului, a oboselii și chiar a fiorurilor, a convulsiei, a paraliziei și a epilepsiei. (W. An. I r.)

Ca să tragă un folos de pe urma lungilor seri de iarnă — în anul acela căzuse o iarnă grea, posomorîtă — construiește o lampă care aruncă pe paginile albe un cerc mare de lumină. În timp ce torțele fumegînde se joacă cu umbrele, iar lumînările pîlpîie și para galbenă a opaițelor cu ulei se luptă în zadar cu întunecimile, numai atelierul lui Leonardo este scaldat într-o lumină albă și liniștită. Lampa lui se compune dintr-un glob mare de sticlă umplut cu apă, în mijlocul căruia un cilindru apără flacăra ce arde dreaptă. (B. f. 13 r.) Această lampă va fi făcut vîlvă pe vremea aceea, fiindcă el fabrică încă una la fel, montată pe un soclu frumos cizelat și a cărei formă seamănă întru totul cu lămpile de petrol din secolul al XIX-lea.

Dar Leonardo n-a anexat numai nopțile pentru travaliul său. Toată viața lui pare orînduită pentru ca să-i

îlesnească o muncă rodnică și pașnică. Se îngrijește foarte mult de sănătatea lui, ca de o datorie pe care este conștient că o are față de el însuși. Pentru aceasta, copiază o poezie populară, a cărei banală înțelepciune se potrivește cu gusturile sale moderate: «Dacă vrei să te simți bine, nu mînca decît atunci cînd ți-e foame; cînează puțin seara; mestecă bine bucatel e care trebuie să fie simple și bine fripte; nu bea niciodată vin în afara prînzurilor, mai ales cînd n-ai pus nimic în gură; nu dormi în timpul zilei și acoperă-te bine noaptea; nu te lăsa cuprins de mînie; ferește-te de desfrîu; fii atent la regimul tău». (Cod. Atl. f. 78 v.)

S-ar putea crede că face parte din tagma acelor erudiți destul de bogați ca să se consacre bucuriilor pașnice ale unei vieți cărturărești, fără legături cu lumea înconjurătoare. Stabilind vastele sale programe pentru alte și alte cercetări, Leonardo pare a uita că este pictorul oficial al curții și că depinde de vrerea și de capriciile suveranului său. Lodovico, chiar dacă nu-i pasă de marile proiecte și de invențiile supuse de Leonardo, îl cheamă totdeauna cînd e vorba să fie organizate petreceri vesele sau să se dea cîtorva ceasuri trecătoare o strălucire fără seamăn. Un astfel de eveniment, de o deosebită însemnătate pentru duce, se pregătește: căsătoria lui cu Beatrice d'Este. Contractul de căsătorie e de mult semnat, dar Lodovico amîna ceremonia sub fel de fel de pretexte nese-rioase. Ambasadorul Ferrarei care știe să vadă și să audă, a înțeles adevăratele motive ale șovăielilor lui Lodovico: «considerația pentru iubita lui, pe care o ține lîngă el la castel și care e însărcinată». Ambasadorul care e un om chibzuit și cu experiență, încearcă să potolească familia lui Beatrice: «Timpul care nu trebuie silit, va orîndui totul . . . ».

Deși în clipa în care Cecilia așteaptă un copil de la el, Lodovico întîrzie căsătoria la care nu ține decît din motive politice, totuși mîndria lui nu ar admite ca sărbătorirea să nu fie tot atît de strălucită ca aceea de la nunta nepotului său. Chiar potrivește în așa fel lucrurile încît nunta Annei Sforza, sora tînărului duce, logodită de copilă cu Alfonso d'Este, fratele Beatricei, să coincidă cu a lui. Vrînd să rămînă în rolul său de regent al Milanului, subliniază în invitațiile trimise, că nu nunta lui va fi sărbătorită cu atîta alai, ci aceea a nepotei sale,

în dorința de a onora casa d'Este. Trimite în numele tânărului duce o circulară tuturor orașelor din Lombardia: le ordonă să-i trimită la Milano pe cei mai buni pictori pe care-i au, unde îi așteaptă succesul și gloria, iar în caz de refuz o amendă de douăzeci și cinci de galbeni și pierderea bunăvoinței ducale. Artiștii astfel convocați se apucă de lucru și în timp ce la Rocchetta în apartamentele logodnicei pregătirile sînt în toi, aceștia acoperă uriașele suprafețe ale sălii de festivități — patruzeci și opt metri în lungime — cu fresce făcute în fugă, care reprezintă victoriile lui Francesco Sforza.

Tînărul duce invită curțile aliate să-i trimeată pe cei mai buni cavaleri, pentru turnirul care va avea loc în ziua căsătoriei. Pentru a le da o idee «despre calitatea participanților» el menționează prezența lui Galeazzo di San Severino și a fraților săi. Galeazzo di San Severino începe numaidecît pregătirile ca să se arate vrednic de marea lui faimă. Încredințează regia sărbătoririi, decorul turnirului, costumele și măștile, omului care nu știe să se sustragă amabilității lui impetuoase: lui Leonardo da Vinci. Galeazzo di San Severino, comandantul trupelor ducale, este urmașul unei mari familii princiare, care, venită din Sudul Italiei, s-a risipit prin diverse curți și republici, în căutare de aventuri. Galeazzo nu este numai întruparea unui tînăr erou, astfel cum și-l închipuia vremea sa, învingător în turnire, prin forța lui neobișnuită, îndrăzneț și hotărît, dar el are și gustul artei, ocrotește pictorii și poeții, îi plac tablourile frumoase cum îi plac caii de rasă. La încrederea în sine ce emană dintr'însul, la fizicul său impresionant se adaugă o bunătate surîzătoare, cheltuită fără să-i pese de rangul său și de prejudecăți, ca un om răsfățat de viață, care nu-i gelos, și nici nu pizmuiește pe nimeni. Ca toți acei ce se cred aleșii soartei, totul îi merge din plin. Ambasadorul Ferrarei descrie, nu fără resentiment, prestigiul de care se bucură la curte: «Mi se pare că adevăratul duce al Milanului este acest domnișor Galeazzo, căci el face ce vrea și capătă tot ce cere sau dorește.»

Dornic să și-l apropie cît mai mult, Lodovico i-o dă de soție pe fica sa, Bianca, născută dintr-o legătură nelegitimă cu o doamnă din Milano și pe care a în-

fiat-o de curînd. Micuța Bianca care nu are decît opt ani, pare copleșită de marea fericire de a se uni cu cel care în ochii ei, era un erou de legendă.

În tot orașul domnește o agitație febrilă, galopul craicilor străbate străzile, pe drumurile acoperite de zăpadă hurducaie căruțele supraîncărcate cu carne și vînat, cu pește și păsări, cu lemne de foc pentru căminuri, crengi pentru decorarea pieții turnirului. Se iau cu împrumut cai și paturi, covoare și trăsurile pentru oaspeți; instalații întregi se improvizează în grabă; palatele nu mai ajung pentru găzduirea marelui număr de străini; Lodovico îi imploră pe invitați să-și reducă la minimum escorta. Chiar sora logodnicei, Isabella d'Este, se vede nevoită să nădăcă decît « 50 de guri și 30 de cai », în loc de cele 114 persoane și cei 90 de cai, socotiți de ea ca neapărat trebuincioși.

Într-o dimineață geroasă din ianuarie 1491, Beatrice d'Este își face intrarea în orașul Milano. Mulțimea se îmbulzește pe străzile împodobite cu verdeață, aclamîndu-l pe Lodovico, gătit ca o raclă în îmbrăcămintea lui de stofă țesută din fire de aur. Alaiul înaintează de-a lungul căii Degli Armorai. Pe tot acest parcurs armurierii au așezat două rînduri de cavaleri cu vizierile lăsate, călări pe cai ferecați: fiecare întinde o spadă în mînușă de fier goală.

Beatrice intră în noua ei patrie în mijlocul acestui hățiș de cavaleri fantomă: e o fetișcană de cincisprezece ani și Lodovico, nerăbdător, a făcut-o femeie în castelul din Pavia, unde a venit s-o întîmpine. Fața ei este rotofeie și are o expresie de nehotărîre — un chip obișnuit de copilă, dar ovalul ușor umflat lasă să se întrevadă de pe acum îngroșarea trăsăturilor, cu vîrsta. Fruntea arcuită, îndărătnică, e încadrată de două suvițe de păr netede și întunecate împletite într-o coadă grea ce-i cade pe umeri. Două bucle rebele se desprind din coafură, dînd acestui chip copilăros și îmbufnat o notă de ghidușie. Ochii, sub sprîncenele arcuite, în orbitele lor turtite, au o expresie mohorîtă, în care scapără ades fulgerul mîniei. Nasul ei lung, își întoarce brusc vîrful în sus, într-o expresie neașteptată de răzvrătire și de curiozitate dar gura îl împacă cu lucirile mînioase ale ochilor, o gură mare a cărei buză de jos înaintază, îndărătnică, în afară, spre a se

întîlni, parcă în ciuda vrerii ei, cu cea de sus, scurtă și disprețuitoare.

Alaiul încremenește timp de o clipă la intrarea în sala mare, unde, sub bolta înstelată, este expus un uriaș portret călare al lui Francesco Sforza, executat după proiectul lui Leonardo. În chiar clipa în care Beatrice d'Este, ducesă de Bari, trebuie să-și dea întîietate la intrare Isabellei de Aragon, ducesă de Milano, marea tragedie milaneză a început.

Dar deocamdată, aceste femei tinere își mai zîmbesc, și cînd Beatrice o vizitează pe Isabella, ea se pleacă tot cu fața zîmbitoare asupra leagănului moștenitorului la tronul Milanului, și cînd Lodovico o întrebă cu obișnuita lui lipsă de tact, dacă și ea și-ar dori un copil, tînăra femeie, aproape copilă, răspunde ca un diplomat iscusit: « Acesta îmi ajunge. . . »

Vîrtejul vesel al sărbătorii nu este umbrît de nici un nor. Turnirul se desfășoară trei zile la rînd în marea Piazza dei Armi. Cei mai vestiți luptători se înfruntă aici. Pînă și marchizul de Mantua, care fiind în serviciul venețienilor, din considerație pentru ei a lipsit de la ceremonia căsătoriei, sosește în grabă la Milano, nevrînd să-și scape un asemenea prilej unic. Înveșmîntat în catifea verde, cu toată suita după el, marchizul surîde cu buzele foarte roșii și cărnose. Surîsul acesta fericit izbutește să-și lumineze fața morocănoasă care radiază de atîta forță, încît privirea trufașă a Isabellei d'Este, zăbovind pe statura lui impunătoare, se tulbură deodată.

Verde și aur, albastru și argint, roșu și alb se suprapun în costumele cavalerilor, lăncile și scuturile sclipesc. Pe căștile lor de aur flutură semnele heraldice, globuri pămîntești, ramuri de măsline, tigri, șerpi, trupuri de femei goale sau mîini împreunate. Cei mai mulți dintre invitați arborează în onoarea mirelui un cap de maur, cîte unii, mai zeloși, și-au făcut fața castanie. Dar luxul vizitatorilor străini este eclipsat de pitorescul neașteptat al lui Galeazzo di San Severino și al suitei sale. Înaintează în galop urmat de o hoardă « de sălbatici » pe care Leonardo, care a desenat costumele, crede că i-a costumat în tătari. Născocise chiar, printre ei, un rege al Indiilor, care adresîndu-se adunării, laudă sărbătoarea Paradisului de anul trecut, a cărui faimă s-a răspîndit

pînă în colțurile cele mai îndepărtate ale pămîntului. « Sălbaticii » cîntă acompaniindu-se de instrumente ne-
maivăzute la Milano: trompete curbate prinse în bur-
duri de piele de oaie, care, după descrierea unui
martor uimit, aduceau parese cu cimpoiul.

Purșîngele lui Galeazzo este acoperit de un valtrap
împodobit cu pene de păun. El însuși poartă pene de
păun pe zalele aurite; o oglindă așezată în mijlocul
scutului aruncă mii de fulgere. Pe casca fin cizelată
o coadă rotundă de păun se înalță deasupra unei sfere.
Sfera întruchipează globul pămîntesc, explică Leo-
nardo în notele sale; penele de păun pe fond auriu
simbolizează frumusețea dobîndită prin servicii credin-
cioase, pe cînd oglinda de pe scut vrea să spună că,
pentru a obține favoruri, trebuie să te vezi în propriile
tale virtuți ca într-o oglindă. (Br. Mus. 250 r.)

Galeazzo, în toată splendoarea lui, ia premiul întîi
al turnirului, aclamat de mulțimea înflăcărată și de
Bianca, mica lui soață, care avea să se stingă înainte
de vreme, strivită parcă de povara unui destin prea
măreț. O altă copilă, Anna Sforza, care își urmează
calea spre patria ei cea nouă, însoțită de două sute de
cavaleri, are și ea în ochi strălucirea prea arzătoare a
celor cărora le este hărăzită o moarte timpurie.

Serbarea din Milano îi place mult tinerei marchize
de Mantua: după ce a admirat isprăvile bărbatului ei,
ea s-a avîntat într-o dezbateră literară cu Galeazzo
Visconti. Pînă la ora plecării, discută cu pasiune asupra
a doi eroi din romanele cavaleresti: Rinaldo și Orlando.
Isabella îl preferă pe Rinaldo și nu contenește laudîn-
du-și eroul. În chip de adio îi strigă « Rinaldo » lui Vis-
conti, pe cînd acesta din spatele alaiului ce se pune
în mișcare țipă cît îl ține gura că doar Orlando întruchi-
pează virtuțile cavalerului desăvîrșit.

Dintre toți, cel mai mulțumit se arată a fi Lodovico.
Într-o scrisoare lungă adresată fratelui său, cardinalul,
el constată — cu toată « modestia lui înăscută — că
nu s-a văzut spectacol mai frumos, că de mulți ani
în Italia nu s-au mai frînt atîtea lănci — și lăncii groase,
și că ar trebui să afle și Papa despre splendoarea turni-
rului milanez ».

Numai Leonardo pare necăjit — tocmai el care contri-
buisese atît la succesul strălucit al sărbătorii.

Către sfârșitul lunii Iulie a anului 1490, înapoiindu-se din Pavia, a luat cu el un băiețaș de zece ani, Giacomo, fiul unui oarecare Giovan Pietro Caprotti din Oreno. Pare-se că tatăl fusese prea sărac pentru a plăti ucenicia copilului, fiindcă Leonardo, care înregistrează tot cei plătesc elevii, nu trece în carnet nici o sumă primită pentru Giacomo. Băiețașul, în schimb, are o figură plină de finețe, trăsături regulate, bucle jucăușe pe fruntea curată, și acea grație care îi place atât de mult lui Leonardo. Văzîndul atât de zdrențaros și de sărac, florentinul îi cumpără încă de a doua zi două cămăși, pantaloni și o vestă. Vioi, neastîmpărat și șiret, lui Giacomo îi pasă atât de puțin de îmbrăcămintea sa, încît într-un an va rupe nu mai puțin de douăzeci și patru de perechi de încălțăminte. Întreținerea lui e foarte costisitoare. Leonardo încheie într-o zi bilanțul cheltuielilor făcute pentru copil: în afara sumedeniei de perechi de pantofi, el a trebuit să-i cumpere băiatului și o manta, o tunică împlănită, patru perechi de pantaloni și trei veste. Giacomo nici de morală nu se sinchisește, la fel ca și de straietele pe care i le cumpără Leonardo. Șterpelește banii puși de-o parte de stăpînul său, care degeaba îl interoghează cu asprime: «nu poți să scoți din gura lui nici o mărturisire, deși sînt sigur . . . » notează Leonardo. Într-o seară îl ia cu el la un prieten, Giacomo Andrea da Ferrara; copilul, flămînzit, se aruncă asupra bucatelor servite: «A mîncat cît doi și a stricat cît patru». Neobișnuit cu vinul și-a amestecat, a spart trei pahare și a răsturnat cîștile de pe masă.

În atelierul lui Leonardo, se învîrte ca un drac, scotocește pretutindeni, fură tot cei pică sub mîină, ba o bucată de piele, primită de maestru de la un pictor din Pavia, ba un condei de argint de la Marco d'Oggiono, condei pe care îl ascunde în fundul lăzii sale. Prins cu furțișagul, aspru dojenit, Giacomo nu se îndreaptă de fel. Nu peste mult, mai șterpelește un condei de argint uitat în atelier de un elev al lui Leonardo. «Hoț, mincinos, îndărătnic, mîncău», constată Leonardo, după ce a întocmit un bilanț amănunțit al isprăvilor sale, ca și cum ar fi fost vorba de mari evenimente ale vieții lui.

În toiul pregătirilor în vederea turnirului, Giacomo s'a dus cu Leonardo în casa lui Galeazzo di San Severino și cît timp se probează costumele, el se strecoară pe lîngă un pat pe care nobilii și-au lăsat tunicile. Pipăie buzunarele ascunse și cu degetele lui dibace, golește în grabă toate pungile.

Pe Leonardo îl supără și așa sîcîiilele celor din preajma sa. Totuși, el care a avut atîta de pătimit de pe urma neînțelegerii sau a nedreptății, pare mult mai afectat de un caz casnic, decît de cele mai crunte decepții. Mînia i se dezlănțuie într-un rechizitoriu aspru împotriva copilului cu prilejul căruia nici un pic de umor nu mai subzistă în el, înșirînd cu deamănuntul pagubele și grijile pricinuite. Dar, tot plîngîndu-se cu o rară elocvență de purtările lui Giacomo, îl ține mai departe lîngă el, se înfurie, îi trece în catastif isprăvile, continuînd să-l răsfețe mai mult decît i s'ar cuveni unui simplu ucenic, care e și slujitor totodată.

Peste aceste supărări, și alte incidente mai vin să-i tulbure pacea cărturărească: o dată cu sosirea lui Beatrice un fel de febră cuprinsese curtea din Milano; ecourile acestei agitații ajung pînă la poarta atelierului său. Mica prințesă de Ferrara se trezește dintr-o dată în fața unor greutăți pe care chiar și o femeie mai în vîrstă și cu mai multă experiență le-ar fi rezolvat cu greu. Ca și cum faptul de a fi măritată cu un bărbat mult mai în vîrstă nu i-ar fi adus și așa destule neajunsuri, curînd ea avea să ia cunoștință și de pasiunea soțului ei pentru Cecilia Gallerani. Cu firea ei aprigă, Beatrice se avîntă într-o luptă inegală. Vrea să-și impună voința, invocînd — dacă nu prestigiul ei de femeie — măcar drepturile de soție legitimă. După un șir de ieșiri violente, obține să i se interzică Ceciliei apariția la curte într-o rochie asemănătoare cu a ei.

Adînc rănită își întîmpină bărbatul cu o răceală neașteptată. Dar nu izbutește altceva decît să-l îndepărteze pe Lodovico, slab cunoscător în ale femeilor, și mult prea obișnuit cu izbînzii ușoare. Încă din timpul lunii lor de miere, Lodovico îi șoptește la ureche ambasadorului Ferrarei «că se bucură în continuare de farmecele Ceciliei» întrucît soția lui îl refuză. «Cu atît mai rău pentru ea», adaugă el cu o îmbufnare copilăroasă, și sfidător, o instalează pe Cecilia — care născuse de

curînd un copil — într-un palat splendid unde îi place să le facă ambasadorilor străini onorurile.

Crunt dezamăgită, Beatrice a devenit o femeie dură, de o aspră maturitate. Experiența ei timpurie, dezvăluirea brutalității raporturilor sexuale, umilirea amorului ei propriu n-au făcut decît să-i mărească și mai mult bucuria de a trăi. Gustul înnăscut pentru plăceri se preschimbă într-o sete de lux, într-o risipă frenetică. Curajul nepăsător se transformă într-o adevărată pasiune a riscului și a primejdiei. Descumpănită de această pornire greșită, ea se aruncă într-un vârtej de plăceri și de petreceri; vînătoriță îndrăzneată ziua, dansatoare pătimașă noaptea.

Lodovico observă uimit schimbarea aceasta neașteptată a unui copil năzuos, într-o femeie nestatornică, descreierată. La el prudența se învecinează cu lașitatea: nehotărît, șovăielnic, Lodovico resimte un respect involuntar față de îndrăzneala tinerei sale soții, față de reacțiile ei neașteptate. Ba chiar și sinceritatea și aroganța ei opuse prefăcătoriei sale obișnuite îi impun. Vînător indiferent, el o privește uimit pe tînăra femeie galopînd pe cai neîmblînziți în mijlocul unei haite de cîini înnebuniți.

Într-o zi ea se aruncă asupra unui mistreț uriaș care i-a spintecat cei mai buni cîini și-l încolțește pînă la sosirea unui curtean care îl doboară. Altădată Lodovico o zărește de departe, atacată de un cerb ale cărui coarne i-au sfîșiat rochia zgîrîindu-i coapsa. Vînăt de spaimă, el se repede și o găsește înălțată în șa cu capul dat pe spate, rîzînd în gura mare.

Astfel, i se pare aproape frumoasă, cu obrazii îmbujorați ca de un reflex al rochiei ei roz, cu trăsăturile neregulate, umbrite de borurile largi ale pălăriei a cărei pană filfiie în vînt; grația ei sălbatică se armonizează cu peisajul accidentat, cu jocul năpraznic de lumini și de umbre sub cerul noros.

Beatrice iubește din instinct tot ce este mișcare, acțiune, schimbare, oricare ar fi; ea fuge de singurătate ca hăituită de o neliniște lăuntrică. Poate că pur și simplu își dă seama că trupul ei bondoc și fața spălăcită cîștigă prin mișcare. Îi place să bată mingea, slujindu-se de o rachetă de sîrmă, cum este obiceiul la Ferrara; dar, mai presus de orice, îi place muzica, dansul, carna-

valul, deghizările și spectacolele. Curtea din Ferrara a fost cea dintâi dintre curțile italiene care a cultivat serios arta teatrului. O scenă fusese înjghebată la castel cu o rezervă ce cuprindea peste o sută de costume pentru actori și maiouri de culoarea pielei pentru dansatori și dansatoare. În afară de comediile clasice ca *Menechmii* și *Amfitrion* de Plaut, jucate cu prilejul căsătoriei Annei Sforza cu Alfonso d'Este, se reprezintă primele piese italiene scrise de-a dreptul pentru teatru, cum e *Favola di Cefalo* de Niccolò da Correggio. De la sosirea Beatricei, curtea din Milano capătă gustul teatrului; o trupă, ce numără printre actorii săi pe foarte tânărul poet Ariosto, este cerută să vină de la Ferrara. Nu trece o lună, spune secretarul Beatricei, fără ca un poet al curții să nu facă să se reprezinte o « idilă, comedie, tragedie sau alt spectacol nou ».

Beatrice l-a ales consilier artistic pe Niccolò da Correggio; ea îl reține la Milano, în ciuda scrisorilor insistente ale tatălui ei, care reclamă prezența poetului său favorit la Ferrara. Correggio este înrudit cu familia d'Este și cu cea de Sforza. Mamăsa, o frumusețe celebră, era fiica naturală a lui Niccolò III d'Este; ea se căsătorise a doua oară cu un fiu natural al ducelui Francesco: Tristan Sforza. Crescut la curte, Niccolò da Correggio trece drept un curtean desăvârșit: madrigalurile sale sînt copiate, gustul său devine lege, iar Beatrice îi cere sfaturi pentru orice toaletă nouă. Cînd dansează, priviri admirative sau invidioase îl urmăresc de-a lungul imensei săli; farmecul dicțiunii sale dă versurilor armonioase și ușoare strălucirea artei autentice. Se împarte între Ferrara și Milano; ambițioasa Isabella îl cheamă la Mantua. Beatrice se vede nevoită să caute la Milano un poet al curții.

Cel ce ocupase pînă atunci aceste funcții oficiale era un om slugarnic, viclean, lipsit de demnitate și de scrupule. Pînă la sosirea Beatricei, Bernardo Bellincioni se bucurase de toate favorurile lui Lodovico; el compunea poeme de circumstanță în cinstea stăpînului său, pe care-l numea « adevăratul Messia al Italiei ». Se vîra în intrigi amoroase, jucînd la nevoie rolul de denunțător. Se oferise să-l convingă pe tânărul duce de gîndurile bune pe care unchiul său le nutrea față de el. După ce izbuti să-l păcălească pe adolescentul încrezător,

încercase să se folosească de aceleași mijloace față de Isabella, care în singurătatea ei răbda prezența unui om ce nu se dădea în lături, la nevoie, să joace și rolul de măscărici. Cu îndărătnicia lui de lacheu, Bellincioni știuse să monopolizeze favorurile lui Lodovico. Adesea, Leonardo își văzuse calea stăvilită de urzelile compatriotului său, a cărui mediocritate câștiga lauri, acolo unde el nu suferea decât eșecuri. Într-o zi rica lui izbucnește și, parodiind stilul umflat al lui Bellincioni, gustul său pentru cuvintele absurde (folosește adesea cuvîntul gelatină) și termeni geografici anume căutați, pentru rime, el scrie: « În gura ta cuvintele îngheață, o gelatină-i tot ce faci în viață ». (Cod. Atl. 289 v.) Beatrice îl disprețuiește și ea pe Bellincioni, despre care știe că e codoșul lui Lodovico și-i face legătura cu Cecilia ocupîndu-se și de fiul lor, Cesare. Ea încearcă să-l înlocuiască, și neputînd să-l rețină la Milano pe Niccolò da Correggio, se hotărăște să-l aleagă pe Gaspare Visconti.

Dacă Gaspare Visconti n-ar fi fost poet, și în calitatea sa de curtean, supus favoarei suveranilor, locul lui n-ar fi fost la curtea din Milano. El era într-adevăr ginerele lui Cicco Simonetta, pe care Lodovico îl osîndise la moarte. Visconti disprețuiește slugărnicia acestui Bellincioni care întrece « mii de histrioni și mii de protei și care batjocorește azi ce a lăudat ieri ». Cu toate acestea, se mlădiază și el după cererile meșteșugului său, lingușindu-l pe Lodovico « cel iubit și respectat de întreaga Europă » și « al cărui secol va intra în vîrsta de aur ». Lodovico este un « Iuliu Cezar în timp de război », « un August în timp de pace », « un Tullius al elocinței »; el îi este superior lui Traian și Titus prin blîndețea și dreptatea sa; și — ceea ce pare esențial pentru un poet al curții — e mai bogat chiar și decît Cressus.

Și totuși, Gaspare Visconti nu-i lipsit de talent; poemele sale lirice imitate după Petrarca, au cîteodată o vibrație autentică. Meritul său cel mai mare este de a fi creat un cuplu de îndrăgostiți — Paolo și Daria — a căror pasiune va birui vrăjmășia familiilor, înfrîngînd despărțirea și moartea. Întorcîndu-se după o lungă călătorie, Paolo o găsește pe Daria moartă aparent, în capela mortuară a mănăstirii, și izbutește s-o readucă

la viață prin disperarea lui, și această urzeală a povestirii sale avea să servească pentru ai face nemuritori pe amantii din Verona: Romeo și Julieta.

Promovat în funcția de poet oficial al Beatricei, Visconti îi dedică o culegere de sonete, scrise cu litere aurii și argintii pe un pergament purpuriu împodobit cu enluminuri colorate. Tot la cererea ei scrie o piesă de teatru «Pasifeea», jocuri de măști, și compune cîntece deosebite, de carnaval, atît de gustate la Florența.

Leonardo este însărcinat să execute decorurile și costumele acestor spectacole. El imaginează o aparatură scenică în care investește toate cunoștințele sale tehnice. Se dăruie acestor lucrări cu seriozitatea unui adult care, jucîndu-se în mijlocul unor copii, se întoarce el însuși la anii copilăriei. Machetele sale trec din mîină în mîină, zugravii le dau croitorilor, tîmplarii, mecanicilor, iar spectacolul o dată terminat, ele sînt aruncate grămadă, laolaltă cu toate rămășițele spectacolului. Doar ici și colo cîte o însemnare sau un desen în carnetele lui Leonardo amintesc de participarea sa la aceste jocuri de la curte. Pe una din file vedem o cortină de teatru decorată cu un joc de șah albastru și alb, cu o margine brodată. (B. f. 4. r.) În altă parte un costum de carnaval foarte ieftin, cu boabe de grîu brodate pe stofă în chip de perle. (J. II. f. 40 v.) Inventează un mecanism care înlesnește alunecarea unor păsări de-a lungul unei frînghii, cu care împodobește bolțile teatrului milanez.

Destinul lui Leonardo, care îl face să depindă de un suveran atît de neînțelegător și de nesimțitor față de tot ce e măreț și frumos ca Lodovico, îi impune acum capriciile unei tinere femei descreierate ca Beatrice, care rămîne indiferentă la tot ce-i poate aduce Leonardo. Beatrice primise totuși, ca și sora ei, o desăvîrșită educație clasică. Preceptorul lor, Battista Guarino, fiul celebrului umanist, le-a dat să studieze pe Cicero și Virgiliu și le-a învățat istoria Grecilor și Romanilor. Mama lor, aducînd cu ea tradiția glorioasă a curții napolitane, le-a creat o atmosferă intelectuală unde muzica, poezia și spectacolele se bucurau de toată cinstea. Dar, în timp ce Isabella cultiva această moștenire cu înfocarea neînduplecată — și puțin pedantă — a unei femei frumoase și sigură de ea, în timp ce,

cu toată mediocritatea bărbatului ei și a sărăciei statului lor, ea face la Mantua o cetate de elită, sora ei mai mică, dimpotrivă — chiar de la începutul căsătoriei — renunță la toate preocupările spirituale din copilărie, căutînd uitarea dezamăgirii într-un vârtej de plăceri. Renunță la ele cu atît mai ușor, cu cît lepădîndu-se de orice seriozitate, devenind superficială și capricioasă, izbuti să cîștige dragostea bărbatului ei. Sosise într-adevăr și ziua în care Lodovico descoperise cu multă uimire poate că tînăra dezamăgită, care îl respinsese cu răceală, devenise o femeie « foarte agreabilă », senzuală și de loc mironosită, dacă știa cum s-o iei. Dorința trezindu-se, își petrece tot timpul în preajma ei, copleșind-o cu tandrețea lui ușor de stîrnit, cu o solitudine cam stîngace. Și, fiindcă în vanitatea lui de bărbat el continuă să-i facă confidențe lui Trotti, ambasadorul Ferrarei, acesta, de aici înainte poate să-i liniștească pe părinții Beatricei: Lodovico nu se mai gîndește decît la fericirea nevestei sale, descriindu-i în fiecare dimineață plăcerile avute peste noapte.

Cu instinctul ei de femeie, sau fiindcă acest rol se potrivește firii ei adevărate, Beatrice nu se va mai abate cîtuși de puțin de la noua cale aleasă. E așa cum a vrut-o Lodovico: copilăroasă, lacomă de petreceri, ațîțătoare și veselă. « Dacă vrei să-l vezi pe Lodovico, de aici încolo, îl găsești lîngă soția lui; nu se mai satură rîzînd și glumind cu ea », constată ambasadorul Trotti.

Isabella de Mantua, venită să petreacă cîteva zile la sora ei, exclamă: « Cîte lucruri frumoase și mărețe nu s-ar putea face cu toată această bogăție de la curtea Milanului! » Repetă într-una în scrisorile trimise sorului ei: « De-ar fi vrut cerul ca noi să fi avut atîția bani, noi care-i cheltuim cu atîta plăcere ». Dar Beatrice dă din umeri, ea nu mai are nici o ambiție, nici o altă dorință decît să soarbă pînă la fund plăcerea fiecărei zile. Nici un monument, nici un edificiu nu va fi clădit la comanda ei, nici o operă de artă nu va fi inspirată de ea, nici măcar un tablou care să-i poarte numele. Dar dacă Beatrice uită să apeleze la talentul lui Leonardo, ea îl sîcîie cu atît mai mult prin fel de fel de mofturi. Mai tîrziu, ei avea să-i datoreze și primele sale succese de curtean, la care rîvnise zadarnic pînă atunci. Nuși precupețise de loc eforturile ca să intre

în atmosfera de la curte și nici nu se dăduse în lături de la vreauna din misiunile pe care Lodovico le încredința de obicei lui Bellincioni. Și el a căutat să spulbere neîncrederea tânărului duce, să-l facă să creadă că Lodovico n-avea planuri egoiste. O serie de pagini alegorice rămase în ciornă, reprezintă contribuția lui Leonardo la propaganda făcută în favoarea regentului milanez. A desenat *Invidia* care îi întinde lui Lodovico o pereche de ochelari — simbolul clarviziunii — în timp ce *Dreptatea*, înveșmântată toată în negru, depune mărturie în favoarea lui. (Gal. Bonnat, Bayonne) De asemenea, a desenat și un cocoș (gallo) emblema lui Gian Galeazzo, atacat de o haită de lupi spre marea disperare a unui porumbel (deviza Bonnei de Savoia), dar *Prudența* se precipită în mână cu șarpele de pe blazonul Visconților; gonește lupii cu ajutorul unei mături, care e emblema favorită a lui Lodovico. (Christ Church College, Oxford)

Leonardo și-a pus la contribuție toate resursele imaginației sale pentru a-l prezenta pe Maur sub trăsăturile Zeiței belșugului care alungă sărăcia, ca ocrotitor al tânărului duce care se adăpostește sub mantia lui largă, ca virtutea calomnistă, hermină albă ce-și croiește drum prin noroi. Totuși alegoriile sale atît de laborios concepute, pare-se că nu s-au bucurat de același succes ca bazaconiile superficiale ale unor lingușitori de profesie. Întotdeauna întîlnește în calea lui niște creaturi slugarnice care se pricep mai bine decît el să exploateze slăbiciunile și vanitatea lui Lodovico. Lingușit din cale afară, convins de propria sa putere, Lodovico nici nu bănuiește în ce măsură este jucăria unor influențe îndeajuns de abile, ca să rămînă ascunse în umbră. În sufletul său sălășluiește de-a valma credința naivă din copilărie cu superstițiile cele mai neroade, cinismul unui om lipsit de scrupule, cu visurile chinuitoare ale celor mai stranii idei despre viața de dincolo. Ca un adevărat fiu al timpului său, el a pierdut simțul valorilor morale și în lipsă de alt îndrumător, toate acțiunile sale sînt sub dominația supremă a puterilor supranaturalului.

Pînă și umaniștii, scuturîndu-se de jugul religiei și de teama ispășirii, continuă să creadă în magie, în necromanție, ca și cum ar resimți nevoia inconștientă a înlocui-

rii unui jug cu altul, de data asta credința în magie, de a înlocui servituțile religiei, al căror jug l-au sfărîmat, prin credința în ocultism. Nu numai unul ca Marsilio Ficino crede în magie, dar chiar și Pico della Mirandola, cel mai independent spirit al timpului său, consideră magicianul ca «ființa care unește pămîntul și cerul, care pune în legătură puterile din lumea de jos cu cele ale unui univers superior». Lucru ciudat, influența științelor naturii sprijină domnia supranaturalului. Oamenii cărora natura le dezvăluie tainele sale, nu sînt în stare chiar de la început să despartă posibilul de imposibil; ei cred că zăresc ascunse îndărătul experiențelor uluitoare ale vieții obișnuite puteri tainice. Se vorbește despre «o magie naturală» și despre «magia demonilor», și semidoctismul se mărginește să stimuleze credulitatea.

Magia și necromanția se bucură de mare cinste la curtea din Milano. Toți șarlatanii care pretind că sînt în legătură cu morții, toți coțcarii care știu să tălmăcească superstițiile găsesc aici o primire entuziastă; de pildă acel tînăr venit din Ferrara, care pretinde că stăpînește «singura artă adevărată a magiei și necromanției și puterea de a dezvălui tainele intime ale naturii» și pe care Beatrice îl ia sub ocrotirea ei personală.

«Din toate noțiunile omului, scrie Leonardo, cea mai fără noimă este aceea care include credința în necromanție, soră a alchimiei». El numește magia un «steag, o flamură care flutură în vînt, îndrumînd o masă de imbecili». Explică cu multă stăruință cît este de absurdă credința în stafii; dacă spiritele ar fi ființe imateriale, ar fi făcute din vid, dar în natură nu există vid; fantomele nu pot avea un corp aerian, căci ar fi sfărîmat de vînt: nu se pot nici mișca, nici vorbi, fiindcă sunetul nu se poate produce decît mulțumită unei mișcări a aerului, iar un corp imaterial nu poate da naștere unei mișcări. Punînd la bătaie toate armele de care dispune: legile fizicii, rezultatele propriilor sale experiențe, Leonardo duce o luptă crîncenă împotriva rătăcirilor spiritului omenesc. (Cod. Atl. f. 187 v.) Invocă cu disperare certitudinile științelor exacte: «O, matematicieni, aruncați lumina voastră asupra unei asemenea rătăcirii!» În mînia lui străbate un accent de ură personală amărîciunea unui om, umbrît de toți șarlatanii bine văzuți

la curte. Dar în timp ce acest spirit, din cele mai lucide, condamnă cu atîta dispreț credulitatea, omul din Leonardo nu poate rezista ispitei de a ridica măcar un colț al vălului ce ascunde viitorul. Printre notele de cheltuieli se găsește următoarea mențiune: « Pentru ghișitul viitorului . . . 6 soldi ». (Cod. Atl. 319 v.b.)

Astrologia e și mai puternică decît necromanția și magia. Marsilio Ficino declară că toată viața pămîntească e aservită mișcării stelelor și elaborează un sistem despre această robie care include gîndirea, natura, destinul individului și evoluția istorică. În acea epocă nimeni nu pleca la drum, nu lua o hotărîre, nu se căsătorea, fără să afle în prealabil cum stă cu constelația. Însăși existența omului din timpul acela este supusă astrelor pe care le întrebă neîncetat cu o privire temătoare. Această robire pare în dezacord cu încrederea în sine, pe care omul timpului a dobîndit-o, cu victoria asupra spațiului, cu visurile sale cutezătoare. Dar puțini sînt acei care se răzvrătesc împotriva atotputerniciei astrologilor, și care declară într-un pamflet împotriva astrologiei, ca Pico de la Mirandola, că miracolele spiritului sînt mult mai mari ca cele ale cerului și că « destinul este fiul sufletului ».

Toți fiii lui Francesco Sforza se supun orbește înțelepciunii astrologilor, de la trufașul Galeazzo Maria, pînă la cardinalul Asconio, care aflînd de o conjunctură nefavorabilă a constelațiilor își întrerupe brusc o călătorie. Pentru afacerile sale personale, Lodovico mai întîi se roagă pentru ajutorul lui Dumnezeu, pe urmă întreabă stelele, ca « o cauză secundă », cum spune el, « pentru a cumpăta răul și a urma binele ». Data căsătoriei a fixat-o după horoscop. Pînă să depună căpitanii săi jurămîntul, el se interesează dacă stelele se află într-o configurație prielnică, și tot așa, chiar cînd așteaptă cu nerăbdare întrevvedere cu vreun diplomat, el o amîină dacă prin poziția lunii, în configurația dată, succesul ar putea fi compromis. El a numit patru astrologi la Universitatea din Pavia, printre care Ambrogio da Rosate, medicul său particular de la curte. « Fără el, aici nimic nu se face », îi scrie Isabellei d'Este o domnișoară de la Curte. Faima lui Ambrogio da Rosata este atît de mare, încît însuși Papa Inocențiu al VIII-lea solicită intervenția lui Lodovico ca să-i facă un horoscop.

Oricare ar fi fost știința lui Ambrogio da Rosata în stele, el știuse cu sau fără ajutorul lor, să-și organizeze foarte bine propria lui existență. Catedra de la Universitatea din Pavia nepărîndu-i-se îndeajuns de remuneratorie, obține de la Lodovico o funcțiune de prefect, venituri vamale, cîteva monopoluri și face în așa fel ca pentru serviciile sale medicale să i se acorde titlul de conte.

Numele de Rosata nu este menționat decît o singură dată de Leonardo; dar în atacurile sale mai mult sau mai puțin voalate îl țintește pe el. Batjocorește nepuțința medicilor «care trăiesc de pe urma bolnavilor»; face haz de medicamentele lor, «care sînt un fel de alchimie»; și vorbind despre sănătate, bunul cel mai de preț al omului, spune că ar păstra-o cu atît mai bine cu cît ar evita mai mult consultarea medicilor. Se pare totuși că el însuși a practicat ocazional medicina: printre notele sale se găsesc un șir întreg de formule și printre altele aceea a unui leac ce ajută la dizolvarea pietrelor de la bășica udului, boală de care suferă un consilier ducal, și pe care un doctor chemat din Germania îl tratează cu mixturi bizare.

Asupra astrologiei însuși Leonardo se pronunță cu dispreț: «Fugi de învățămintele acestor speculanți, ale căror judecăți nu se întemeiază pe experiență». (B. f. 4 r.) Și opune puterii stelelor singura lege ce i se pare valabilă: legea necesității «care e stăpîină și muma naturii, creatoarea și materia ei, frîna și legea ei eternă». (S K M III 49)

Doar această necesitate, demonstrată prin științele exacte, se poate armoniza cu sensul însuși al vieții, cu cugetul unui ins liber. Pentru Leonardo cercetarea acestei armonii este un izvor de fericire veșnic viu; cînd reușește să dovedească raportul dintre cauză și efect, între egalitatea forței și a muncii, el exclamă: «O, minunată justiție, Primul Motor, tu ai vrut ca nici o putere să nu fie lipsită de ordine și de calitatea efectelor sale necesare». (A. F. 24 v.)

Această privire lucidă, această integritate intelectuală pe care Leonardo le dobîndește succesiv, par greu de împăcat cu nevoia de a se amăgi a marii majorități a omenirii, care dibuie bîjbîind o cale de-a curmezișul unei lumi în plină transformare. Totuși la un moment

dat, Leonardo se arată dispus să caute o împăcare cu mentalitatea populară, să încerce să se adapteze la concepțiile celor din jur. Această concesie se pare că ar coincide cu sosirea Beatricei la curtea Milanului. Marele singuratic pare deodată că se complăce în vîltoarea vieții ușuraticе, ce se creează în jurul ei. Încearcă să se coboare la nivelul pueril al unei societăți care în sfîrșit îl primește ca pe un adult gata să-și uite vîrsta intrînd în jocul copiilor. Un asemenea compromis între propriile sale certitudini și gustul epocii, este culegerea aceea ciudată de fabule pe care le compune între 1493 și 1494 și pe care fără îndoială că le recitase adesea cu glas tare, înainte de a le fi așternut pe hîrtie. O carte pentru copii mari, într-un ciudat dezacord cu toate celelalte opere ale sale, un morman de rămășițe medievale, risipit pe drumul cercetărilor sale științifice.

Desenînd alegorii întru slava lui Lodovico, decoruri de teatru, sau costume de carnaval pentru Beatrice, cu siguranță că el răsfoia cărți vechi cu animale ca să găsească embleme și simboluri. Dar schițele alegorice care ocupă aproape un carnet întreg sînt cu totul altceva decît o simplă canava destinată unei compoziții decorative. Scurtele lui însemnări, ca de pildă « salamandra, pentru virtute »; « stridia, pentru trădare », sînt o sintetizare a temelor pe care își propune să le dezvolte într-o zi. Fabulele alegorice, strînse într-o amplă colecție, erau potrivite mentalității auditorilor săi pe care voia să-i amuze, și să-i instruiască în același timp. Astfel le povestește cum licornul care adoarme la sînul unei fecioare se lasă prins, cum salamandra trăiește printre flăcări, cum zboară cameleonul deasupra norilor, hrănindu-se numai cu aer. Acestor întrupări el le adaugă virtuți sau vicii, sentințe morale, uneori izbitoare, adesea banale: « Cel ce apucă vipera de coadă, mușcat va fi de ea. » « Nu-i mai mare stăpînire decît stăpînirea de sine. » « Cine gîndește puțin, se înșală mult. » « Nici un sfat nu este mai cinstit decît acela pe care îl dă o corabie ce se scufundă. »

Nici alegoriile, nici maximele nu sînt creația sa originală; ele sînt scoase din cărți vechi sau contemporane, un plagiat evident. Multe dintre ele provin dintr-o culegere anonimă de la începutul secolului al XIV-lea, intitulată « Fior di Virtù », altele dintr-un lung poem

al lui Cecco d'Ascoli: « Acerba ». Se inspiră chiar și din istoria naturală a lui Pliniu. Nici măcar nu-și dă osteneala să schimbe forma, o singură dată descriind păunul, simbol al deșertăciunii, adaugă o remarcă de la el: « E viciul de care te lecuiești cel mai greu ».

Se pare că a avut un mare succes ca povestitor de fabule, fiindcă, în anii următori așterne pe hîrtie o serie din ele, ca și cum ar fi descoperit un nou cîmp de activitate. Beatrice d'Este, care nu i-a comandat niciodată o operă de artă și care n-a înțeles șansa pe care prezența lui Leonardo i-o oferea, se pare că l-a făcut măcar să practice o elocvență care, pînă la urmă, ajunsese să-i placă și lui.

Serile treceau cu greu la castelul Sforza, cînd balurile și spectacolele nu reușeau să înveselească lumea curții. Erau seri lungi și încordate ca ceasurile petrecute între ființe ce se bănuiesc și se stingheresc reciproc. Beatrice juca cărți pe sume foarte mari, arătîndu-și zgomotos bucuria cînd cîștiga. Invitații ei se întreceau în vorbe de duh, în snoave, povestind fabule cu morala lor simplă, pe înțelesul tuturor. Se organizau jocuri de societate: ca de pildă cel al bilețelelor trase la sorți, pe care se scriau proverbe destul de indecente; jocul cununii, care consta în ai șopti vecinului un secret la ureche pe care acesta îl transmitea mai departe. Cel mai la modă era jocul ghicitorilor, sub forma populară a prezicerii, a evenimentelor imposibile, aplicat întîmplărilor sau obiectelor celor mai obișnuite din viața de toate zilele. Larma glasurilor, hohotele de rîs umpleau sălile goale ale castelului, unde lumina roșie a focului de lemne se amesteca cu lumina de chihlimbar a lumînărilor, alungînd umbrele jucăușe. În aceste încăperi vaste, jilțurile cu spetezele repte, minuțios sculptate, așezate aici colo la mari distanțe, se ridicau ca niște insule răzlețe. Curtenii ședeau foarte țepeni, faldurile veșmintelor lor cădeau rigide, lumina difuză se prelingea pe fețele lor strălucitoare, pe părul de un blond artificial, pe aurul și giuvaerurile cei împodobeau.

Chipul tînărului duce era palid, înconjurat de părul său auriu, decolorat. Trăsăturile lui păreau din ce în ce mai șterse. Ședea nemișcat, dus pe gînduri, iar cîteodată pleoapele lui aproape străvezii îi acopereau o clipă privirea goală. O statuie de marmură albă, ai fi zis,

sau o mască mōrtuară, povestește un martor. Isabella de Aragon îi arunca din cînd în cînd soșului ei cîte o privire neliniștită în care ardeau laolaltă un orgoliu neîmblînzit, o suferință amară, și febra pasiunii dezamăgite. Ochii i se umpleau de dispreț și, părăsind chipul celui palid tînăr, rătăceau prin sală, zăbovind cu insistență asupra unuia dintre tinerii vînjoși rînduiți ca un gard viu în spatele jîlțurilor princiare. Se trezea visînd un bărbat cu brațe vînjoase, cu coapse puternice, arcuite, bine mulate sub țesătura întunecată la culoare. Visa la un amant care n-ar fi rămas în brațele ei ca o păpușă stricată, care n-ar fi trădat flecărînd orice taină pe care i-ar fi încredințat-o și n-ar fi înfrînt pe loc orice pornire de revoltă pe care ea ar fi încercat să i-o insuflă. Ca un cîine amenințat de bici, se dădea îndărăt la privirea severă a lui Lodovico sau la rîsul indiscret și batjocoritor al Beatricei. Atitudinea ei era atît de penibilă cînd se cufunda în visurile ei de dragoste, încît adesea cîte un curtean era nevoit să intervină și să-i îndepărteze pe tinerii aceia pe care îi mîncea din ochi. Iar dacă ieșea, din cînd în cînd din mușenia ei, nu rostea alte cuvinte decît: « La noi, la Neapole . . . »

Lodovico părea că nici n-o aude. Ședea nemișcat, proptit în jîlț; doar privirea, care urmărea toate mișcările soției sale, trăda o nouă înrobire a simțurilor. Beatrice zburda prin încăperi; reflexele flăcărilor făceau să i se aprindă dungile aurii ale rochiei, pe cînd vocea ei ascuțită o urma în cascade; lupta cu hohote de rîs împotriva teribilei tăceri a celorlalți.

Ca să-i fie pe plac, Leonardo îi povestește fabule născocite de el; acestor ființe care nu trăiau decît spre a storce plăceri din fiecă clipă a prezentului, în mințile cărora se zămisleau crime, el le oferea maxime și fabule moralizatoare îndelung pritocite în liniștea odăii sale. Ele reiau aceeași temă a orgoliului pedepsit, pilda mōdestiei răsplătite, a înțelepciunii și respectării legilor firii. Ciudată morală la o ființă care ea însăși nu se satură cu nimic, și care mereu năzuiește la scopuri de neatins. Istorisește auditoriului său, cum într-o zi apa mării s-a plictisit și s-a ridicat spre slăvi, și cum căzînd în chip de ploaie, a devenit pe vecie roaba pămîntului, pedeapsă bine meritată pentru orgoliul ei. Apoi povestea cedrului care își disprețuia vecinii, dar pe care în

ziua în care au fost tăiați toți copacii din jurul lui, vîntul a izbutit să-l doboare. Într-o bună zi flacăra evadează din cămin, dar în curînd ea se va mistui într-un fum greșos. Smochinul orgolios, care atrage luarea aminte a trecătorilor, va fi în curînd pustiit și prădat; dar micul bulgăre de zăpadă desprins din vîrfurile muntelui, dimpotrivă, vine, umil, la vale și se păstrează mult timp, fiindcă «cei ce se pleacă, se vor înălța». O filozofie a umilinței ce nu prea se împacă cu aspirațiile lui. Dar poate că uneori el visează o fericire simplă, o viață anonimă și tihnită, știind prea bine că acest vis nu-i decît o himeră doar, străină de firea sa.

Dar Leonardo, tocmai pentru aceste ghicitori sub formă de «preziceri» prinde un gust deosebit. Pe unele le ia din înțelepciunea populară (florentinii aveau o deosebită predilecție pentru această gimnastică spirituală) sau de la scriitorii timpului, dar toate poartă pecetea lui personală. Îi place să dea atacurilor sale celor mai crîncene, satirelor celor mai neiertătoare împotriva societății și a religiei, forma nevinovată a unui joc de societate. S-ar zice că profită de libertatea îngăduită prin acest joc, ca să-și exprime simțăminte ascunse, la fel unuia care, deghizîndu-se, s-ar lepăda de toate scrupulele. Această distracție, în aparență fără rost, devine o oglindă pe care o întinde cu gestul unui măscărici, unei curți lacome de plăceri și lingușeli. Amestecă cu mare dibăcie jocurile de cuvinte, epigramele și glumele despre nedreptățile acestei lumi. Revolta lui capătă uneori accente pătimașe: mai cu seamă cînd subiectele sale sînt animalele, ca și cînd suferința necuvîntătoarelor iar părea și mai de neîndurat decît durerea elocventă a omului: «O, fire oarbă, de ce ești atît de pătinoare, de ce față de unii dintre fii tăi te arăți ca o mumă iubitoare și miloasă iar față de alții ca o mașteră crudă și fără milă?» (Cod. Atl. 143 a.), exclamă el vorbind despre bieții măgari care muncesc atît de cumplit pentru om, neprișind în schimb decît lovituri. Anunță că «va veni iarăși vremea Irozilor, cînd pruncii nevinovați vor fi smulși de la sînul mamei lor», — gîndindu-se la miei, caprele și oile ucise de oameni, ca să-și sature lăcomia: «Nimic nu va rămîne pe pămînt, sub pămînt, nici în ape, care să nu fie prigonit, pustiit, nimic. Trupurile omenești vor deveni mormintele dobitoacelor ucise», scrie vege-

tarianul convins din el. Fără îndoială că omul este cea mai crudă fiară: « O, pământule, cum nu te deschizi, săl prăvălești într-o prăpastie și în peșteri, să scapi cerul de acest monstru neînduplecat și cumplit! » (Cod. Atl. 362 v.l.)

Trecea prin ciur și sită toate deprinderile omenești iar unele din criticile sale țintesc abuzuri ce par a ieși din sfera interesului său. De exemplu e ciudat să vezi un burlac care se indignează împotriva obiceiului de a înfășa în scutece prea strânse pruncii, care nuși pot exprima prima părere de rău pentru libertatea lor pierdută decât « prin plîsete, suspine și văicăreli ». (Cod. Atl. f. 143 r.)

Tot atît de curioasă pare critica împotriva obiceiului care cere ca fetele să primească zestre; indignarea lui este atît de mare încît această « proorocie » o repetă în două versiuni diferite: « În timp ce altădată era greu să ocrotești neamul femeiesc împotriva lăcomiei și răpirilor încît veghea părinților și zidurile cetăților nu mai ajungeau, va veni o vreme în care părinții și familiile vor trebui să plătească foarte scump bărbații, ca aceștia să consimtă să se culce cu fetele lor — chiar dacă ele vor fi bogate, nobile și foarte frumoase ». Mai adaugă cu dispreț: « Fără îndoială că natura vrea să nimicească specia omenească, fiindcă e inutilă și distruge toată creația ».

Disprețul adînc al lui Leonardo pentru om, ascuns sub o seninătate aparentă, se manifestă în acest mod dezghizat. Cu o clarviziune uluitoare pentru timpul său, el înfierează lupta pentru înavuțire, goana după cîștig, ca fiind racila cea mai mare de care suferă omenirea. Sub titlul « Despre teama de sărăcie », Leonardo scrie: « Un lucru rău și groaznic va stîrni atîta teamă în oameni, încît ei, fugind ca să scape de tirania lui, nu vor face decât să-i înzecească puterea cumplită ». În altă parte într-un pasaj intitulat « Dorința de înavuțire », notează: « Oamenii vor alerga după acest lucru, de care le este frică cel mai mult; astfel încît vor deveni mizerabili de teama de a nu cădea în mizerie ». (J. f. 34 r.) Numai aurul poartă vina pentru această nebie a oamenilor, aurul smuls din văgăuni întunecoase va aduce suferințe, primejdii și moarte întregii specii umane. « Celor 170

ce-l caută le va aduce bucuria, dar după cîte spaime! În schimb cei care nu fac caz de el, vor muri în sărăcie și în durere. Aurul va semăna trădarea care se va întinde la nesfîrșit, îndemnînd oamenii la fărădelegi, omoruri, infamii; va face pe posesorii săi să se bănuiască reciproc, va face ca orașele libere să-și piardă independența; mulți își vor pierde și viața din pricina lui; prin felurite șiretlicuri, el îi va ațîta pe unii împotriva celorlalți; o, creatură monstruoasă, cu cît ar fi mai bine pentru om, să te fi întors în infern». (Cod. Atl. f. 362 r.)

Leonardo va fi recitat oare aceste osînde la castelul Milanului, în sala de pe lîngă vistierie, în fața unor inși care nu se gîndesc decît să ducă o viață plină de huzur, ce iubesc aurul și argintul mai presus de orice, nesinchisindu-se niciodată de căile pe care au ajuns la acest lux, cu prețul căror suferințe le-a fost el hărăzit? Partea cea mai amară a acestor preziceri a scris-o fără îndoială pentru el însuși, drept încheiere a unui studiu social, care a pornit ca un joc, pentru a sfîrși ca o condamnare a societății. Forma fantezistă îi îngăduia o mai mare libertate decît alegoria directă, dar dacă ar fi încercat să spună totul auditoriului său fără îndoială că acesta n-ar fi putut înțelege nimic din rechizitoriul îndreptat împotriva abuzurilor sociale. Leonardo nu se oprește aici; el atacă forțe mai mari decît ale atotputernicilor de pe pămînt. De la satira de moravuri, el trece la denunțarea moravurilor clericale. Bătălia aceasta nu se aseamănă de loc cu lupta dusă împotriva corupției bisericii, reacție firească a adevăraților credincioși, împotriva abuzurilor săvîrșite de Roma, trăsătura generală a acestor timpuri. Glasuri de înfierare s-au ridicat chiar din amvoane, și în piețele publice. Un alt Savonarola, fratele Giuliano da Muggia care tocmai atunci predica la Milano, exaltă ritul sfîntului Ambrozio care separă Milanul « de Babilonul cupid ». Autoritățile clericale îl obligă să-și retragă vorbele, îngenuncheat în piața publică cu ștreangul de gît. În același timp Bellincioni vorbește și el într-o scrisoare de « turma noilor farisei » și de « lupii romani lacomi, cu miile lor de moaște false și de coțcării ». Și cum această scrisoare este adresată lui Lodovico, el se va fi bizuit pe încuviințarea măcar tacită a stăpînului său.

Chiar și la Milano, corupția moravurilor în sînul clerului bisericesc nu este mai mică decît la Roma. Unii prelați își adăpostesc amantele sub acoperișul lor și ies cu ele la plimbare sau le iau la vînătoare. Călugării — pînă și cei ce poartă rasa ordinului Umilinții — duc o viață desfrînată și nu șovăie să jefuiască tezaurul mănăstirii, ca să satisfacă dorințele amantelor lor. La călugărițe condițiile sînt și mai scandaloase: preoții și duhovnicii batjocoresc fetele; autoritățile nu intervin decît în cazurile extreme, ca în acela de la mănăstirea Belusco, unde stareța a adus pe lume patru copii, înainte ca episcopul să constate « că timp de patruzeci de ani ea condusesse mănăstirea ca pe un bordel ».

Totuși Leonardo nu se leagă numai de lipsa de demnitate a celor ce poartă veșminte bisericești și numai în treacăt vorbește în ironie despre: « farisei . . . adică prea sfinții lor ». Prezicerile sale țintesc mai ales abuzurile ce se fac în numele unei misiuni spirituale, privilegiile de care se bucură preoții pe spinarea clasei muncitoare: « se vor vedea mulți oameni care vor fugi de muncă, de suferințele și necazurile vieții ca să locuiască în clădiri pompoase, să trăiască în ele copleșiți de bogăție, sub cuvînt că lucrul acesta place lui Dumnezeu ».

În afara exceselor la care se dedau slujitorii Domnului, Leonardo îndrăznește să se ridice împotriva acelor pe care le săvîrșește biserica însăși: ca odinioară Jan Hus și mai tîrziu Luther, el se revoltă cu strășnicie împotriva negoțului rușinos al indulgențelor. Sub titlul: « Despre vînzarea unui loc în paradis », Leonardo scrie: « O mulțime de oameni vor vinde în mod public și cu nepăsare lucruri de un mare preț (fără îngăduința stăpînului acestor lucruri) care nu vor fi fost niciodată ale lor, și n-au depins niciodată de ei, și justiția omenească nu va putea să-i împiedice ». O altă prezicere vorbește despre « călugării care vînd cuvinte, capătă în schimb bogății mari și făgăduiesc paradisul ».

Ca toți reformatorii, Leonardo combate luxul în biserică, înmormîntările somptuoase. Milanezii, care duc o viață destrăbălată, au obiceiul de a-și duce rămășițele pămîntești la groapă însoțiți de o gloată de fete bisericești ca și cînd ar avea nevoie de întărirea unei adevărate oști de avocați, care să le pledeze cauza înaintea Celui

de Sus. În mormântarea unui om de vază era cîteodată însoțită de șase mii de preoți și de călugări care duceau cu ei atîtea torțe, încît ai fi crezut — spune un contemporan — că toată cetatea luase foc. La aceste funeralii de pomină se gîndește Leonardo cînd scrie: «Oameni de rînd vor purta mii de lumînări, spre a lumina calea celor ce și-au pierdut vederea pe veci».

Deasemeni se indignează în fața cultului exagerat al unei sumedenii de sfinți. Sub titlul «Despre religia fraților ce trăiesc de atîta timp de pe urma sfinților morți» propune această cimilitură: «Cei ce vor muri vor da de mîncare peste o mie de ani multor vii». Pictorul, care a oferit adorării credincioșilor cele mai frumoase tablouri religioase, se arată dintr-o dată a fi un iconoclast teribil. «Oamenii vor vorbi oamerilor care nu-i vor înțelege; aceștia, cu ochii larg deschiși, nu vor vedea, li se va vorbi și nu vor da nici un răspuns; iertare i se va cere celui ce are urechi și nu aude, și lumînări vor fi aprinse înaintea unui orb.»

Leonardo atacă și obiceiul spovedaniei: «Niște biete femei se vor duce de bună voie să-și mărturisească desfrîul și faptele lor cele mai tainice și cele mai rușinoase bărbaților». Întru totul în spiritul Reformei, care încă nu înipărțise lumea în două, artistul care a creat cele mai frumoase madone batjocorește credința în Sfînta Fecioară. «Mulți dintre cei care slăvesc Fiul, durează Temple doar întru gloria Mamei.» Criticînd instituțiile și principiile de bază ale cultului, Leonardo ironizează chiar și credința în Mîntuitor. Sub titlul: «Lacrimi vărsate de Sfînta Vineri», el scrie: «În toate țările europene va răsuna plînsul marilor popoare pentru pierderea unui singur om, mort la Răsărit».

Leonardo scrie toate astea, cu scrisul său inversat — totuși atît de ușor de descifrat — tocmai în epoca în care Inchiziția se apucă serios de lucru. Alexandru al VI-lea, care făcuse o paradă nerușinată a viciilor sale, cum își pusese pe cap tiara papală datorită sprijinului dat de cardinalul Ascanio Sforza, fratelui lui Lodovico, pornise o luptă crîncenă împotriva ereticilor. Sfînta Inchiziție se bucură de tot sprijinul justiției laice a Lombardiei. Cu toate că în mod oficial schingiuirea e oprită, totuși ereticii, magicienii și vrăjitorii nu scapă de ea. Celor care hulesc numele Domnului li se smulge limba, cei care hulesc

numele sfinților sînt duși în piața publică și li se aruncă în cap trei găleți cu apă înghețată, iar Lodovico, totdeauna grijuliu pentru interesele sale, adaugă la pedepsele bisericii mari amende care îmbogățesc visteria statului. Leonardo n-are de loc chef să fie martirizat pe degeaba; în timp ce, în singurătatea cabinetului său de lucru, întocmește prezicerile mușcătoare, are prevederea de a adăuga la subsolul unui pasaj pe care vrea să-l publice: « Lasă de o parte sfințele scripturi, întrucît ele sînt adevărul suprem ». Dar în ciuda prudenței sale, într-o lume atît de « sonoră » cum este lumea lui, în care totul se transmite din gură în gură, unde lumea vrea cu tot dinadinsul să afle amănunte despre viețile oamenilor celebri, scepticismul lui Leonardo sfîrșește prin a fi cunoscut de toți. Vasari, în prima ediție a lucrării sale: « Viața lui Leonardo » scrie « Cugetînd asupra lucrurilor firii, el se sili să descopere însușirile plantelor, urmări și observă neîncetat mișcarea cerului, fazele lunii și evoluțiile soarelui. Pînă la urmă ajunsese la o concepție atît de eretică, că nu se mai supuse nici unei religii, fiindcă i se părea că e mai multă măreție în a fi filozof, decît creștin ».

Dar — amănunt caracteristic — în a doua ediție a cărții sale, Vasari scoate această acuzare mascată de erezie, cum ai șterge dintr-un portret niște trăsături neplăcute. Totuși contemporanii vedeau în Leonardo un magician înzestrat cu puteri supranaturale, care putea să descifreze tainele naturii, să vorbească cu stelele și să sondeze cu spiritul său hăuri primejdioase. Dar nici justiția bisericească, nici cea laică, nu îndrăznește să acuze un om pe care gloria îl iluminează fulgerător.

Trei ani după ce a părăsit primul său proiect mult prea trufaș, Leonardo termină macheta întocmită mai pe gustul tradițional. Cînd este dezvelit în public proiectul statuii uriașe, executată dintr-un material provizoriu, în ciuda concesiilor făcute, opera aceasta îi uluiește pe contemporani. Colosul, instalat într-o trăsură anume construită, e transportat în curtea castelului; silueta lui impunătoare se desprinde, albă, pe roșeața zidurilor. Un singur elan străbate cu putere corpul uriaș al calului, înalță silueta călărețului, vibrînd pe chipul amenințător pînă în vîrfurile bastonului întins către cer. Privitorii cred că au în față însăși forța țîșnind triumfătoare din

băierile pământului, — forță ce-i adusesese unui fecior de țărani din Attendola renumele de « Sforza », cu care înnobilase o dinastie de stăpînituri.

Lodovico, moștenitor obscur al lui Francesco Sforza, știe că această statuie îi glorifică numele pe vecie, așa crede el în ceasul marii sale încîntări. Cu talentul lui deosebit de scamator, a făcut în așa fel încît expoziția publică a monumentului să coincidă cu sărbătoririle mărețe cu care vrea să amăgească prostimea Milanului și care în același timp netezesc drumul politicii sale. Dacă pînă atunci dusesese adeseori un dublu joc, totuși, niciodată nu înscenase unul atît de perfid ca cel pus la cale acum: poartă convorbiri cu Maximilian I — căruia regele Franței îi răpise bogata logodnică bretonă — și-i oferă mîna nepoatei sale Bianca Maria Sforza. O înzestrează cu patru sute de mii de galbeni, sumă fabuloasă pentru un suveran care veșnic se plînge de lipsa banilor. În schimb, Maximilian va consfinți — de cum va fi încoronat — dreptul familiei Sforza la tronul Milanului, drept contestat de mult de casa Orléans. Lodovico însă nu cere această consfințire imperială nici pentru Gian Galeazzo, nici pentru urmașii acestuia; o dorește pentru sine și pentru urmașii săi. Ca o culme a perfidiei îl va pune pe Gian Galeazzo — pe care astfel îl văduvește pentru totdeauna de drepturile sale — să plătească zestrea surorii lui mai mici.

E atît de mulțumit de acest tratat secret, că-i oferă micii prințese un trusou care minunează curțile cele mai risipitoare. Numai giuvaerurile valorează peste patruzeci de mii de galbeni; lenjeria este neobișnuit de fină, făcută fără îndoială dinadins ca să impresioneze pe nemți, care în Italia au faima unor indivizi îngălați și neîngrijii. Cămășile, cu mînele pînă la pămînt, sînt brodate cu fir de aur și de mătase verde; obiectele de toaletă sînt toate împodobite cu aur și fildeș; pînă și recipientele pentru uzul cel mai prozaic sînt toate din argint masiv. Maximilian nu poate veni la Milano, și de altminteri curtea este încă în doliu după moartea ducesei de Ferrara. Totuși căsătoria e sărbătorită cu toată pompa cuvenită în asemenea prilejuri. Logodnica regală apare într-un car tras de patru cai albi; silueta ei pare și mai plăpîndă între faldurile satenului roșu ca flacăra, mîne-

cile lungi, desfășurate ca niște aripi, aruncă reflexe roșiatice peste trăsăturile ei neregulate, cu nasul lătăreț, cu buza de sus prea scurtă și cu bărbia teșită. Stă alături de Isabella de Aragon înveșmîntată și ea în mătase purpurie, brodată cu aur, și de Beatrice, care, la rugămintea soțului ei, a lepădat doliul și e îmbrăcată într-o rochie de catifea albastră împodobită cu arabescuri aurii.

Doamnele de la curte urmează alaiul cu nenumărate trăsuri închise, al căror număr mare îi uimește pe invitații străini, căci, pe vremea aceea la Paris nu existau decît trei familii care aveau trăsuri particulare, pe cînd la Milano erau peste șaizeci de trăsuri cu patru cai, și un mare număr de echipaje mai puțin pretențioase. Toate ciudățeniile cu care se împăunează orașul sînt puse la vedere, anume pentru oaspeți. Începînd cu un crocodil « cum nu s'a mai văzut în țara noastră », pînă la monumentul uriaș care se înalță în curtea castelului. Regia ingenioasă a lui Lodovico pune și mai mult în valoare capodopera lui Leonardo. Știrea acestei minunății se răspîndește din oraș în oraș, din atelier în atelier, de la castel la castel, și cu toate că numai milanezii și oaspeții lor au văzut colosul cu ochii lor, dintr-o dată toți acei a căror părere contează știu că Leonardo da Vinci a creat opera cea mai gigantică, cea mai uluitoare, cea mai glorioasă din cîte au fost vreodată zămislite de mîna omenească.

« Cred fără nici o îndoială că nici grecii, nici romanii n'au putut vedea vreodată ceva mai măreț », exclamă poetul milanez Baldasare Taccone. Leonardo nu mai are nevoie să solicite epigrame mediocre; e omagiat de poeții de pretutindeni și această epocă atît de ahtiată de superlative, se întrece pe sine în manifestări de entuziasm.

Sar părea că statuia lui Leonardo întruchipeaza gustul pentru extraordinar, care-i însuflețește pe contemporani. Nici unul din geniile antichității, nici Miron, nici Praxiteles, nici Fidias nu se pot măsura cu Leonardo florentinul și « însuși Jupiter trebuie să-i predea învingătorului cununa de lauri », scrie un poet anonim roman încheind cu acest joc de cuvinte despre renumele lui Leonardo: *Vittoria vince e vinci tu vittore* (Victoria este a învingătorului și tu, o învingătorule, tu ai victoria).

El însuși simte că e învingător, în ziua în care gloria atât de mult așteptată sosește în sfârșit, cu manifestații atât de zgomotoase vrînd parcă să-și răscumpere întîrzierea. Și dacă Lodovico uită că s-a îndoit de Leonardo, că altădată îi căutase un înlocuitor, nici Leonardo nu-și mai amintește de îndoielile, de dibuielile, de disperările sale de creator.

În trupa de călăreți care o însoțește pe logodnică pînă în Germania, se află și vechiul tovarăș al lui Leonardo, Ambrogio de Predis, care avea s-o picteze de atîtea ori pe tînăra împărăteasă și pe soțul ei. Leonardo însuși îi escortează cîteva zile, căci printre hîrtille sale se găsesc cîteva însemnări amănunțite despre itinerarul acestei călătorii. Observă de-a lungul lacului Como șuvoaiele mai potolite sau iuți ce pun în mișcare morile. Cortegiul trece peste Valtellina, înconjurînd malurile Addei, printre munți rîpoși cu primejdii ce te pasc la tot pasul, străbate valea fluviului Chiavenna către care stîncile coboară abrupte și golașe, printre cascade de apă spusă megată ce se aruncă în fluviu.

În ciuda succesului său răsunător, Leonardo rămîne socotit și metodic; îi pare bine că la un han a găsit un culcuș care nu-l costă decît patru bani pe noapte și tot așa descriind mai departe frumusețile peisajului, printre aceste minuni el notează conștiincios că la Valtellina o livră de vițel (cam $1\frac{1}{2}$ kg: n.t.) sau o sticlă de vin costă un bănuț și că untul și sarea se vînd zece bani livra. Despărțindu-se de asociatul său, care-și urmează calea, aruncă parcă înapoi o privire asupra vieții lui, cum contemplăm un peisaj de pe piscul unui munte. O dată cu Ambrogio de Predis, la o cotitură a drumului, dispare întreaga epocă a tinereții lui plină de incertitudini și umbre, alcătuită din visuri fără sorți de împlinire. De aci înainte drumul său urcă asemenea potecilor de munte pieptișe unde îți zdrelești mîinile de colțurile stîncilor. Urcă spre singurătățile bătute de vînturi, unde omul e împăcat cu sine și nu mai dorește nici o înfrățire cu oamenii. Conștient de viitorul său, Leonardo privește piscurile și, treptat, în cugetul lui răsare o imagine: o piatră izolată pe o culme plictisindu-se departe de tovarășele ei presărate pe drumul cel mare, se rostogolește la vale. Dar nu va trece mult și, călcată de oameni, zgîriată de copitele cailor, zdrobită de roțile

grele ale căruțelor, piatra se înfundă în noroi, plină de căințe și de păneri de rău pentru paradisul părăsit. Iar Leonardo, ale cărui răni nu s-au vindecat încă, și care avusese atâtea de pățimit de pe urma celor din jur, adaugă rîndurile următoare drept morală: « Aceasta e soarta acelor care, părăsindu-și viața singuratică și contemplativă, se duc să trăiască în marile orașe, în mijlocul oamenilor, a căror răutate este nemărginită ». (Cod. Atl. 172 v.)

IV. „UNUL DIN VOI MĂ VA VINDE“...

Crinul se așeză pe malul Ticinului,
dar curentul smulse malul cu crin cu tot.

(H.f. 44 r.)

Carol al VIII-lea, cuceritor clasic, trece Alpii în 1494. Steagurile albe împodobite cu crini și cununi, flutură în vîntul ușor de septembrie lăsînd să se vadă deviza lor trufașă: *Voluntas Dei, missus a Deo*.

Bătaia tobelor mari cît un butoi, lovite cu ambele mîini, vestește intrarea Regelui în Asti. Oastea defilează de-a lungul străzilor. Se zice că ar fi vreo șaptesprezece mii de oșteni: arbaletieri, arcași, argați călare cu cîini, mușchetari, halebardieri în tunici scurte căptușite, purtînd culorile regelui. În urma lor vin elvețienii cu halebarde cu plăsele vătuite și mari cît niște măciuci. Pe străzi trec treizeci și șapte de tunuri de bronz, sute de balimeze, de bombarde și săcălușe. E cea mai puternică artilerie din cîte a văzut vreodată Italia. Hurducăitul carelor grele e urmat de tunetul cavaleriei în galop. Defilarea celor șapte mii de cavaleri nu se mai termină. Sunetul subțiratic al fluierelor vestește garda regală: opt sute de oameni cu armuri de oțel sau bronz aurit, cu bogatele lor podoabe de pene oscilînd în trapul cailor. După această manifestație de pomină a puterii regale, își face apariția însuși regele. Călărește pe faimosul său cal negru, Savoia, sub un baldachin de aur între două șiruri de lachei și de paji, înveșmîntați în catifea. Nici n-ar fi nevoie de acest alai măreț ca să-ți dai seama că te afli înaintea unui monarh. Pe pălăria lui albă, cu pene

negre, strălucește coroana prinsă sub bărbie cu o panglică lată; mantaua lungă de catifea albastră face să pară mai voinică silueta sa pirpirie, ascunzându-i picioarele slăbe, bănoage, rahitice, iar cămașa de zale, sub tunica aurie, îi bombează pieptul îngust și scobit. Capul, disproporționat de mare este înfipt, aproape fără nici o trecere, pe umerii umflați de grosimea stofelor. Pe chipul lătăreț, cu nasul lung și cîrmit într-o parte, se prelinge privirea fixă a ochilor mari și bulbucăți, care se potrivesc cu zîmbetul încîntat și năîng lîncezind în jurul gurii largi. De cum a aflat vestea despre sosirea regelui, Beatrice d'Este pleacă la Asti. Se ține foarte dreaptă pe calul ei și-și mîină cu mare siguranță «nici mai mult nici mai puțin decît ar face-o un bărbat», observă un nobil francez. Se pregătise timp îndelungat pentru această întîlnire, ținînd cu tot dinadinsul să nu fie eclipsată de curtea Franței: «Purta o rochie din țesătură de aur verde și o cămașă de in brodată; pe cap avea mulțime de perle, iar părul răsucit îi cădea pe spate, legat cu o panglică de mătase».

O mantie lungă de catifea purpurie o înfășura, și tot din mătase purpurie e și pălăria împodobită cu pene, «nici mai mult nici mai puțin ca ale noastre», adaugă același nobil, care nu știe că Beatrice a avut grijă să aducă prin ambasadorul ei din Franța modelul pălăriilor purtate de Anna de Bretania.

Viața ușuratică a primei doamne din Milano luase alt curs de cînd în ianuarie 1493 adusesese pe lume un moștenitor, botezat Ercole după numele tatălui ei, dar care mai tîrziu, în onoarea împăratului, avea să poarte numele de Maximilian. Beatrice și-a propus un scop hotărît. Cele mai diverse influențe determinaseră expediția lui Carol al VIII-lea în Italia. Una din ele este gelozia celor două femei care la Milano se ceartă pentru onorurile cuvenite copiilor lor prim născuți, pentru forma leagănului, pentru cît să se bată clopotele, pentru numărul doamnelor din suita lor, și pînă și pentru croiala veșmintelor. Rivalitatea dintre Beatrice și Isabella s-a repercutat și pe arena politicii internaționale; ajutoare puterice au fost mobilizate de o parte și de alta. Isabella n-a încetat să ceară sprijinul tatălui ei, care, după moartea bătrînului rege Ferrante, s-a urcat pe tronul regatului

Neapole, rugîndu-l să-i apere drepturile de suveran și să răzbune demnitatea ei de femeie ultragiată. Beatrice, la rîndul ei, îl împinge pe Lodovico să susțină pretențiile mai mult sau mai puțin îndreptățite ale regelui Franței asupra tronului regatului Neapole, să-i cîștige prin făgăduinți sau daruri pe « prietenii regelui », care sînt sub influența lor pe acest adolescent îngîmfat și neghiob. Ideea, atît de funestă pentru Italia, a intervenției franceze, va fi putut încolți mai de mult în mintea lui Lodovico, dar el n-ar fi trecut niciodată la realizarea ei, fără dîrzenia lui Beatrice, fiindcă Lodovico este destul de înțelept ca să-și dea seama ce primejdii ascunde această acțiune.

A stat mult timp la îndoială, mergînd pînă acolo încît după ce semnase un pact secret cu Franța, încă mai susținea că a încheiat doar un tratat de apărare. El recurge la vicleșugurile sale obișnuite, prefăcîndu-se că nu înțelege intențiile unui trimis special al lui Carol al VIII-lea venit la Milano pentru « a-i spune o vorbă despre acest proiect »: îi transmite regelui că n-are nimic, dar cu adevărat nimic, să-i propună. Dacă Beatrice n-ar fi fost atît de nerăbdătoare, el ar fi continuat să riște din cînd în cînd, bătînd numaidecît în retragere, făcînd propuneri echivoce, făgăduieli cu două înțelesuri. În curînd însă Beatrice își vede influența sporind mulțumită intervenției unui aliat neașteptat: Giuliano della Rovere, ale cărui motive nu se deosebesc prea mult de acele ale unei femeiuști descreierate, numai că el știe să le dea o bază ideologică. În timp ce la Milano două femei tinere se întrec în ambiții, la Roma sînt în conflict două temperamente năprasnice: Rodrigo Borgia și Giuliano della Rovere. Orașul etern nu este destul de încăpător pentru ciocnirea puterilor lor. Unul din ei doi trebuie să piară. Cînd Rodrigo Borgia e ales pentru Sfîntul Scaun, cardinalul de Vincula¹ pleacă la curtea Franței să aștepte la luptă în numele Creștinătății ofensate, împotriva unui Papă nedemn. În acea zi de septembrie, el călărește alături de regele Franței, el, care atunci, cînd, la rîndul său, va purta tiara papală, ca soldat al lui Cristos încins cu sabia, va porni lupta împotriva francezilor, spre a elibera Italia de « barbari ».

Toți acei care au pregătit expediția erau îmboldiți de resentimente personale și de ambiții egoiste. Prietenii și sfetnicii regelui se zbateau pentru propriul lor profit împotriva rezistenței curții, a poporului și muștrărilor Annei de Beaujeu: Etienne de Vesc, suprintendent de Beaucaire și burghezul ambițios Guillaume Briçonnet, care nemulțumindu-se cu înrîurirea lui în treburile statului, umbla după purpura de cardinal.

Tînărul rege, cu surîsul lui nătîng, cu privirea sticloasă, ascultase răbdător argumentele lor interesate. Dar în timp ce ei erau încredințați că l-au cîștigat pentru scopurile lor, el nu se gîndea decît la împlinirea propriilor sale visuri. Nu trecuse Alpii nici pentru coroana ducală a Beatricei, nici pentru tiara viitorului Iuliu al II-lea, nici pentru purpura lui Briçonnet. Ambițiile lor mărunte, preocupările lor meschine, nu înseamnă nimic pe lîngă visul fantastic pe care îl urmărește în taină; treburile lor pălesc în fața mării chemări ce sălășluiește în cugetul său: glorie. Inima lui de adolescent bate la fel ca inimile cavalerilor cînd se aruncau împotriva balaurilor sau a necredincioșilor, cu culorile alesei prinse în piept, doborînd uriași, sau călărind prin ținuturi străine în armurile lor de aur curat, cum călărește el acum, pe străzile din Asti. Mintea lui tulbure și copilăroasă este plină de imagini și de întîmplări din cărțile citite cu lăcomie, de fapte vitejești nemaivăzute, de chipuri de femei de o frumusețe nemaîntîlnită. El însuși e eroul a căruia credință și voință de neclintit biruie realitatea. Simte în suflet chemarea marilor victorii iar intrarea lui triumfală în Italia reprezintă pentru el doar preludiul unei epopei fantastice, al unei cruciade împotriva necredincioșilor, al unui război sfînt împotriva Semilunei. La lucrurile acestea se gîndește în primele zile petrecute în Italia. Zîmbetul bălos ce i se prelinge pe buza care îi spînzură vădește o mulțumire de sine aproape voluptuoasă. Dar întorcîndu-și fața spre Beatrice și cele douăzeci și două de doamne din suită, sosite în șase calești căptușite cu catifea, surîsul său e gata să trădeze înalta misiune căreia i s-a dăruit, preschimbîndu-se într-un rînjel lacom, cînd devoră fețele fardate, încadrate de plete lungi, grele și parfumate. Carol al VIII-lea este atît de simțitor în fața farmecelor feminine, încît uneori uită visurile lui de glorie, febra dorinții

înăbușind ambiția trezită de lectura romanelor cavale-
rești. Este atît de înnebunit după sexul slab încît a
îngăduit ca oștirea lui să fie urmată de peste opt sute
de femei. Scăpate din case rău famate, ele urmează
trupele, numărul lor crescînd din oraș în oraș. Nici
suveranul nu se dă înlături din fața plăcerilor obținute
ușor, și chiar la sosirea lui la Asti se molipsește de o
boală rușinoasă.

Tocmai boala aceasta face să i se împotmolească marșul
triumfal abia început. Lodovico îl trimite pe Ambrogio
da Rosate, medicul și astrologul său, ca să tămăduiască
« variola regală ». Să fie oare boala aceasta un semn de
la Dumnezeu, un avertisment dat veneticului pentru
a-l înspăimînta? Alexandru al VI-lea crede lucrul acesta,
în timp ce străbate, neliniștit, sălile Vaticanului; Isabella
de Aragon, în castelul trist din Pavia, unde veghează
la căpătîiul bărbatului ei, speră și ea că la mijloc este
mîna Celui de Sus.

Tînărul duce a căzut brusc la pat, doborât de o boală
misterioasă încă din toamnă. Cu cîteva luni în urmă
sîngeie clocotitor al neamului Sforza se trezise, în sfîrșit,
în vinele sale, — vrînd să-și dovedească bărbăția își
luase chiar și o amantă — galopa ore întregi de-a lungul
șesurilor și livezilor din Vigevano, vesel și nepăsător cum
nu fusese niciodată pînă atunci.

Boala lui inexplicabilă e însoțită de dureri înfiorătoare
pe care medicii nu izbutesc să le calmeze. Isabella de
Aragon încă nu știe că o pîndește o nenorocire mai mare
decît victoria francezilor. Ea începe, poate, numai să
bănuiască acest lucru, cînd Bonna de Savoia, chemată
la căpătîiul fiului ei, izbucnește în hohote de plîns
nestăpînite, plînsul unei femei care și-a pierdut nădejdea.
Isabella luptă atunci cu îndîrjire ca să-l scape pe Gian
Galeazzo și să se scape pe sine. Îl îngrijește cu un devo-
tament pasionat, ca pe un copil nu prea cuminte; pare
că și-a găsit în sfîrșit adevărata menire.

Gian Galeazzo înfruntă la fel de prost moartea, cum
înfruntase și viața; se apără împotriva ei cu o încăpă-
ținare copilăroasă, care se minte pe sine. Vrea cu orice
preț să călărească, deși mîinile lui slăbite nu mai sînt
în stare să țină nici măcar dîrlogii; se supără, cere vin,
cu toate că doctorii îl interzic, poruncește să i se aducă
fructe crude — spunînd că vrea să le simtă doar par-

fumul — și le mănîncă cu nesaț, cum e lăsat singur o clipă. Apoi, brusc își aduce aminte că e stăpînul unui întreg regat, joacă rolul bărbatului tare în fața morții. Vrea să-l primească pe regele Franței, în ciuda împotrivirilor Isabellei, care, punînd mîna pe un pumnal, strigă că mai bine se omoară decît să dea ochi cu călăul tatălui ei.

Pe la mijlocul lui Octombrie, Carol al VIII-lea se duce la căpătîiul lui Gian Galeazzo. Bolnavul nu se mai joacă nici de-a eroul, nici de-a copilul înspăimîntat; cu o voce gravă, îl roagă pe rege să-l ia sub ocrotire pe fiul său Francesco. Tonul său neobișnuit de grav o face pe Isabella să-și stăpînească furia neputincioasă. Nu mai amenință, — imploră mila regelui francez. Dar cum este întîi fata regelui Neapolului și abea după aceea ducesa Milanului, îl roagă stăruitor pe Carol al VIII-lea să renunțe la expediția împotriva tatălui său.

Pe chipul searbăd, mișcat de emoție al regelui se dă o luptă vizibilă între visurile sale de glorie și datoria cavalierească care-l leagă de un muribund și de o femeie. Îi explică ducesei scaldată în lacrimi că onoarea lui nu-i îngăduie să renunțe la cucerirea Neapolului. « Onoarea mea . . . » repetă de cîteva ori, fără să știe nici el exact ce anume îi dictează această onoare; și își înalță spre Isabella privirea tulbure, vrînd parcă să-i ceară un sfat. Pleacă apoi, bolborosind vorbe nedeslușite și se poticnește în prag, ca și cum ar purta în spinare o povară prea grea.

La poartă însă Beatrice și Lodovico îl iau numaidecît în primire: întreaga curte e adunată la castelul Paviei, seara se dă un mare spectacol; cîteodată ecoul muzicii și hohotele de rîs ajung pînă la odaia bolnavului, amestecîndu-se cu plînsul Isabellei.

Din suita lui Lodovico face parte și Leonardo da Vinci, și în timp ce soarta Milanului se joacă la castelul Paviei, el hoinărește pe malurile Ticinului, privind căutătorii de aur care trec prin site nisipul, întrebîndu-se de ce particulele mai ușoare se adună pe margini și propunîndu-și să aprofundeze cauzele acestui fenomen (H. 88 v.). Dar, oricît de puțin l-ar preocupa evenimentele politice, el nu se îndoiește totuși de importanța momentului și se pare că prevede cu o mai mare clarviziune urmările ei, chiar decît cei în cauză, cînd, lăsîndu-se

stăpînit de presimțiri sumbre, notează pe scurt acest subiect de ghicitoare: « Crinul se așază pe malul Ticinului, dar curentul smulse malul cu crin cu tot ». (H. f. 44 r.).

Cîteva zile mai tîrziu, Gian Galeazzo se pregătește să părăsească lumea aceasta, ca un copil care își lasă jucăriile. Curtea a plecat de la castel; Bonna de Savoia se întoarce acasă, liniștită de îmbunătățirea trecătoare a stării bolnavului. Dar Gian Galeazzo nu ține la prezența oamenilor. Cînd înțelege că i-a sosit ceasul, cînd duhovnicul a ieșit din odaie, el cere să-și revadă caii preferați. Se înalță cu greu în capul oaselor, ca să le mîngîie cu o mîna tremurătoare pielea lucioasă. Cere să i se aducă și ogarii; haita năvălește în odaia muribundului, boturile umede se freacă de cuvertura de brocart și ultima privire a ducelui de Milano se va pierde în ochii întunecați și vii ai animalelor, care au fost singurii lui prieteni.

Crainicii, gonind prin noapte, purtători ai unor mesaje ce nu suferă întîrziere îl găsesc pe Lodovico la Pialenza. El se înapoiază în mare grabă la Milano, înainte ca vestea morții să fi sosit în oraș și convoacă la castel Marele Consiliu. Pînă în ultima clipă se agață de aparențele legii și « cu prudență », cum spune biograful său oficial, propune păstrarea moștenirii legitime. Dar el a avut grijă să pregătească o intervenție a cîtorva sfetnici aflați în solda lui, care protestează declarînd că împrejurările politice nu permit să li se încredințeze unor copii o asemenea răspundere. Cînd Lodovico pune în sfîrșit mîna pe putere, el pare că a cedat unei presiuni. Clopotele din Milano bat în cinstea noului stăpîn, Lodovico călărește de-a lungul străzilor, în aplauzele mulțimii, dar și sub blestemele ei, la iuțea înăbușite. E triumful Beatricei; astfel cînd, la porunca lui Lodovico, Isabella de Aragon sosește la Milano, ea e înveșmîntată într-o rochie sărăcăcioasă de culoare maro. « Stofa nu putea să coste mai mult de patru bani brațul », murmură doamnele de la curte. Copiii îmbrăcați și ei în maro, în semn de doliu, se ghemuiesc în brațele, mamei lor, al cărei chip a încremenit; cu ochii rătăciți ea îl caută parcă peste tot pe cel dispărut, repetîndu-i tînguitor numele.

oportun, pentru Lodovico, și câțiva curteni francezi șoptesc că această coincidență ar putea fi lesne opera uneia dintre acele otrăvuri a cărei taină o dețin italienii. Ei zic că regele ar face mai bine dacă ar pune stăpînire pe tronul Milanului. Carol al VIII-lea pare sincer mișcat de această moarte. El pune să se facă slujbe pentru tînărul duce, întîrzie să ia o hotărîre, șovăind între milă și setea de glorie. Dar viața își cîștigă întîietatea și Carol al VIII-lea își urmează marșul cuceritor. Această campanie pe care o duce în fruntea uriașei sale armate e puțin ciudată. Pune stăpînire pe toate orașele fără, nici o luptă, obține victorii fără vreun risc. Pietro de Medici îi iese în întîmpinare ca să-i ofere cheile cetăților toscane și în timp ce republicanii florentini răstoarnă guvernarea detestată a Medicilor, Savonarola proclamă din amvon, că regele Carol al VIII-lea e « sabia lui Dumnezeu » noul Cyrus, venit să scape lumea de păcate.

« Carol al VIII-lea a cucerit Italia cu pîteni de lemn » spune în batjocură Alexandru al VI-lea; totuși privind printr-una din ferestrele Vaticanului cum înstelează bezna nopții făcliile ce vestesc intrarea Cuceritorului în Orașul Etern, simte cum îl gîtuie frica. Potcoavele cailor țacănesc pe caldarîm pe Via Lata, carele se rostogolesc cu vacarm, țevile de tun sclipesc ameninșătoare. Mulțimea se îmbulzește pe străzi strigînd: « Franța, Franța », aclamînd numele dușmanilor Papei: « Colonnal Vincula! » Trupele franceze reiau în cor lozinca lansată de Commynes: « Dumnezeu e cu noi ».

Carol al VIII-lea intră în Roma ca un împărțitor al dreptății. Doar un semn să facă și vicarul lui Cristos e destituit, și toată creștinătatea ar respira ușurată. Dar în clipa în care încep negocierile cu Alexandru al VI-lea, regele e învins dinainte prin șiretlicurile papei; își zădărnicește triumful în timp ce trupele jefuiesc ghettoul, pradă mărfurile evreilor, dau foc la sinagogi.

În ziua în care regele părăsește Roma prin Via Latina nici măcar nu obținuse investitura papală, pentru Neapole, regatul său. Cardinalul de Valencia, Cesare Borgia, pe care l-a luat ca ostatic, reușește să fugă în timpul călătoriei. Totuși norocul îi rămîne credincios cuceritorului și — cum spune Papa: « Carol al VIII-lea

oare decît să facă un semn cu creta pe casele alese pentru trupele sale, ca să intre în ele și să se instaleze numaidecît ». Orașele capitulează unul după altul; cîteva fortărețe mai mici după un simulacru de luptă sînt distruse sau se predau.

Regele Neapolului abdică în favoarea fiului său, tînărul Ferantino, înainte chiar de venirea regelui Franței, și părăsește capitala cu atîta zăpăceală, încît i se pare că pînă și copacii, cascadele și pietrele murmură strigătul trupelor: « Franța! Franța! »

Carol al VIII-lea își face intrarea solemnă la Neapole. « Imitînd regele Constantinopolului » spune cronistul său oficial, a îmbrăcat o manta purpurie căptușită cu hermină. Coroana lui e bătută cu nestemate. Într-o mînă ține sceptrul, în cealaltă globul pămîntesc. Înaintează sub un baldachin purtat de nobilii orașului din cea mai veche viță și gloata care se înghesuie pe străzi, crede că-l vede reînviat pe însuși Împăratul Bizanțului.

Lodovico Sforza, aliatul regelui, e de acum înainte cel mai puternic suveran din toată Italia. El a făcut din Carol al VIII-lea instrumentul propriei sale mării. A scăpat de dușmanii săi cei mai temuți: Aragonii. L-a umilit pe Papă, și a pus stăpînire pe tronul Milanului fără cea mai mică împotrivire. Ferrante învins, Medici răsturnați, familia d'Este supusă dorințelor sale, toate căile îi sînt deschise ca să ajungă stăpînul țării. Maurul se îmbată de propria lui putere. Întinzîndu-și mîinile cu degetele scurte, cu palma larg deschisă, spre un ambasador, exclamă: « Iată, privește, într-una țin pacea, în cealaltă războiul ». Stăpîn pe destinul întregii lumi! Niciuna din acele voci discordante care înfîierează pericolul invaziei străine, nu ajunge pînă la el. Pînă și poetul Pistoia care se plîngea că pămîntul Italiei e profanat de un cuceritor venetic, acum îl lingusește pe Lodovico: « Seniorul meu, o, tu prea bine poți să spui: în mîini am cerul, iar lumea toată cuprinsă sub mantie ».

Populația Milanului, în fireasca ei indolență, este la fel de nepăsătoare față de toate evenimentele acestea, ca și cînd s-ar petrece pe o altă planetă. Într-un poem, Gasparo Visconti relatează o conversație caracteristică între un călător și un locuitor din Milano:

— Și ce face lumea la Milano? întreabă străinul.

— Unul pilește fierul, altul îl bate cu barosul; unul face ciubote, sau cîntă sau joacă, altul ridică ziduri; unul merge pe jos, altul călare; unul fură bunul altuia, altul pășește pe calea virtuții.

— Și ce poți să auzi la Milano?

— Utreniile, prima liturghie, a doua, și pe urmă vecernia, răspunde milanezul.

— Dracu să te ia! Vreau să spun ce limbă se vorbește . . .

— A, în limba vulgară, sau în latină, în rime ori în proză . . .

— Dar despre război? Nu se spune nimic?

— Ce război? La noi nu se vorbește decît despre pace, fiindcă într-o țară pașnică fiecare se simte la adăpost.

— Așadar, nu se discută nimic despre acel rege al Franței, care a străbătut Alpii urmat de mai mulți inși decît iar fi putut da toată Italia la un loc!

— Oamenii își țin gura, nu le pasă. Țara e în siguranță de cînd Maurul a catadicsit să aibă grijă de ea.

Într-adevăr, după ultimele evenimente, viața orașului s-a mai înviorat. Oamenii muncesc, dreg, ciocănesc, dărîmă cei vechi și pretutindeni se construiește, în industrie, în comerț — și tîrgoveții și cei de la curte. La castel, se termină fortificațiile. Leonardo profită de acest lucru ca să-i supună lui Lodovico proiectele sale mai vechi, precum și altele mai noi, în care ține seama de progresele militare. « Cum artileria a dobîndit o putere cu trei pătrimi mai mare decît înainte, e necesar să se înzestreze și fortificațiile cu o forță de rezistență cu trei pătrimi mai mare » (Cod. Atl. 48 v.a.) constată el.

S-a și apucat să sugereze cîteva îmbunătățiri pentru apărarea castelului, proiectînd turlă rotunde (B. f. 69 r.) (Cod. Atl. f. 281 r.b.) și niște scări duble, încrucișate, pentru înlesnirea aprovizionării. « Toate acestea îmi plac », scrie el într-o zi, măsurînd grosimea zidurilor și lățimea șanțurilor castelului. Dar critică amenajarea galeriilor secrete ce duc spre posturile înaintate ale artileriei, căci ar fi de ajuns ca una din poziții să fie cucerită, pentru ca dușmanului să-i fie deschisă calea

înlăuntrul. (B.f. 36 v.) Leonardo socotește că bastioanele, în general, sînt mai puțin rezistente decît sistemul de întărituri din antichitate și din evul mediu. Pe un desen frumos executat el fixează planul unor întărituri poligonale (Cod. Atl. 41 v.a.): un șanț plin cu apă, înaintea incintei camuflată de niște arbuști; redute semicirculare țin șanțul sub tirul artileriei. În sfîrșit meterezul principal e prevăzut cu posturi de observație zidite la mare înălțime, în grosimea zidurilor, de unde încă mai poți ataca dușmanul chiar după ce va fi trecut șanțul și se va fi cățarat pe metereze. Apărarea este completată cu un șanț ce vine din interior și cu o ultimă redută care are pe toată lungimea cazemate pentru adăpostirea trupelor. Într-un desen al lui Albrecht Dürer, datat 1527, regăsim aceeași idee de întărituri poligonale. Totuși, acest sistem nu va fi adoptat decît peste două secole de Frederic cel Mare care-l introduce cu mare succes în Prusia.

În ciuda frumuseții desenului, planul lui Leonardo parese că nu-l interesează pe Lodovico, care are obiceiul de a-și clasa colaboratorii, pe categorii și de fiecare dată cînd vreunul își încearcă talentul în alt domeniu decît cel indicat de el, le pune la îndoială competența. Cînd îi cere părerea lui Bramante în legătură cu importanța strategică a unei fortificații din împrejurimile Domodossolei, Lodovico declară la înapoiere arhitectului: « Bramante nu poate să se priceapă în această materie tot atît de bine ca un militar », și ordonă o nouă anchetă făcută de un expert « mai bine inițiat prin profesia lui în tainele războiului ».

Firea îl înzestraseră pe Bramante cu o răbdare de fier. El are tenacitatea oamenilor vînjoși, încredințați că le va sosi ceasul izbînzii, că vor trăi destul spre a-l apuca. Mizeria și lipsurile l-au călit, o doză mare de humor, precum și un ascuțit simț al comicului îi îngăduie să îndure dezamăgirile, să-i asigure prietenia unor oameni atît de aleși ca de pildă Gasparo Visconti. Totuși merge pe cincizeci de ani, se bucură de prețuirea tuturor, iar poezii curții (care aproape niciodată nu fac aluzie la Leonardo) îl măgulesc bucuros. Dar lipsa de orice jenă cu care îl tratează Lodovico e mai mult decît poate îndura el. Pe ascuns, Bramante părăsește deci Milanul, ca să-și caute în lume un protector mai înțe-

legător și un câmp de activitate mai puțin îngrădit de intrigi și de invidii. Abia plecat, Lodovico își dă seama că prezența lui este de neînlocuit. Poruncește să fie căutat peste tot, își alarmează ambasadorii de la Roma și Florența, explicându-le pe larg valoarea unei mari personalități, atât de mari ca aceea a lui Bramante. Cercetările sînt duse cu atîta zel, iar Lodovico se arată atît de stăruitor, făcînd atîtea făgăduieli seducătoare, încît Bramante se lasă convins, știind prea bine că « la drept vorbind, curțile sînt ca preoții care nu ne dau decît apă, vorbe și fum . . . să le ceri mai mult, e ca și cum ai vrea să răstorni legile . . . »

Leonardo lucrează iarăși la castel împreună cu Bramante. O mare afecțiune îl leagă de acest om voinic cu trăsături grosolane — pe care o frunte mare și pleșuvă le face să pară și mai puternice — cu privirea inteligentă, plină de un licăr de șiretenie în orbitele adînci. Îi cere adesea sfatul și peste ani își va aminti de « construirea unui podeț peste șanțul unui castel, așa cum mi l-a arătat Donnino ». (M. f. 53 v.) Dacă, din punct de vedere tehnic, Bramante este mai priceput decît Leonardo, colaborarea lor îi aduce poate mai mult decît și-ar fi închipuit el. S-ar putea spune că acestui om atît de sigur pe el, atît de adînc înfipt în realitate, contactul cu Leonardo i-a trezit gustul încercărilor îndrăznețe, dorința de inovații. Marile visuri pe care Leonardo vrea să le veșnicească în piatră și care îl obsedează atîta, încetul cu încetul pun stăpînire și pe Bramante; lungile discuții din acea perioadă au sădit în imaginația lui germenii ce vor da o înflorire neașteptată. În cursul primăverii amîndoi locuiesc adesea împreună în reședința de vară de la Vigevano a familiei Sforza.

Sentimental cum e, Lodovico ține foarte mult la acest loc unde s-a născut. El a poruncit să fie dăruite casele vechi, povîrnite, să se taie străzi largi, să se amenajeze o piață principală înconjurată de arcade, cu atîta risipă împodobite cu teracotă multicoloră, încît pare o imensă sală de bal. Isprăvită înainte de urcarea pe tron a Maurului, această piață mai păstrează încă ecusonul ducelui de Bari cu deviza ei grăitoare: *Ich hoff*.

Bramante e pe cale de a transforma în întregime vechiul castel, de a cărui lipsă de confort se plîngea altădată Isabella. El înalță, lipit de una din aripile castelului, un încântător pavilion pentru doamne, decorează apartamentele destinate Beatricei, se duce pînă la Pavia să copieze orologiul vestit al castelului. Între timp, Leonardo întocmește devizul picturilor pentru una din sălile castelului, o sală mare, pe cît se pare, căci prevede, între altele, douăzeci și patru de scene din istoria romanilor, încadrate de pilaștri albaștri și aurii și o serie de figuri de filozofi. Deși devizul e chiar modest — Leonardo cere patrusprezece lire pentru fiecare scenă de istorie romană și zece lire pentru fiecare filozof, în prețul acesta intrînd și aurul și albastrul, culori foarte costisitoare — Lodovico nu aprobă proiectul. Leonardo se mulțumește să ducă la bun sfîrșit cîteva lucrări mai mărunte și să-i construiască Beatricei un pavilion de lemn, cu o mică fîntînă, foarte grațioasă. Mai lucrează și pe un domeniu vecin cu Vigevano, la Sforzesca, transformată de Lodovico în fermă model. Îmbunătățește sistemul de irigare, care inaugurat de Lodovico, reușește să transforme solul sărac și steril al ținutului într-o țarină deosebit de rodnică. Canalul Sforza — o deviație a Ticinului — a fost lărgit iar canalul Sessia prelungit pînă la Vigevano. În onoarea lui Lodovico a fost denumit «Mora». Leonardo admiră lucrările executate și însemnează în carnet cum funcționează ecluzele, cum au fost construite niște terase cu o sută treizeci de scări pentru asanarea mlaștinilor: «Această scară, trebuie să mărturisesc, a fost pentru mine un exemplu». Se interesează de mori, notează cît timp trebuie pentru măcinarea grăunțelor vrea să afle prețul grîului și al făinii și socotește cîștigul ce ar putea fi scos de pe urma unor îmbunătățiri la care se gîndise. Observațiile se încheie cu o frază laconică: «Apa e căraușul naturii». (H.f. 95 r.)

În primăvara aceasta interesul său pentru forțele vii ale apei și pentru folosirea lor devine o pasiune ce-l va stăpîni o bună bucată din viață. Apa exercită asupra lui o atracție irezistibilă. Noaptea, în vis, aude șipotul rîurilor, coșmarele sale sînt potopuri, ploi torențiale, și inundații, și cînd caută vreo comparație, întotdeauna se gîndește la mări și fluvii; mîngîind cu privirea

cîte o şuviţă de păr, unduirea ei i se pare un fir de apă curgînd în vînt.

În perioada aceasta, spiritul lui Leonardo e stăpînit de convingerea că aceeaşi lege guvernează toate fenomenele perceptibile. Atracţia ce o exercită asupra curiozităţii sale de nepotolit, fiecă enigmă a lumii, se asociază la el cu dorinţa de aşi unifica observaţiile, de a încadra rezultatele tuturor cercetărilor într-o concepţie generală asupra universului. Pe măsură ce aceste rezultate se extind, se amplifică şi se complică prin descoperirea unor fenomene necunoscute sau a unor legi noi, el se înverşunează şi mai mult să păstreze această vedere de ansamblu a universului, dorinţa lui de unitate devenind o obsesie. Strădania de a aduce toate aspectele multiple la un numitor comun, nu face adesea decît să dăuneze adevărului ştiinţific. Una din aceste generalizări care fusese o piedică mare pentru cercetările sale, şi de care nu poate scăpa decît cu mare trudă, e noţiunea unei identităţi perfecte între microcosmos şi macrocosmos, între om şi univers. « Omul e socotit de cei din vechime o lume în miniatură », spune el, începînduşi « *Tratatul despre Apă* ». (A. f. 55 v.) Ideea a descoperit-o la Seneca, dezvoltată pe urmă de Brunetto Latini, Ristoro d'Arezzo şi de alţi învăţaţi. Omul, explică Leonardo, este alcătuit din pămînt, apă, aer şi foc; oasele, armătura cărnii, corespund cu stîncile, armătura lumii; omul poartă în el un lac de sînge care-i lărgeste plămîinii cînd respiră, aidoma Oceanului, care creşte şi descreşte din şase în şase ore sub impulsul marelui suflu universal. Asemenea venelor care se ramifică în corpul omenesc, trupul pămîntului este brăzdat de nenumărate cursuri de apă. Apa care ţîşneşte din stînci ca dintr-o rană « este sîngele care circulă în vine. Leonardo mai observă la Vigevano — lucru notat în carnetul său cu data de 20 martie 1494 — cum se tratează butaşii de vie îngropaţi pentru iarnă: se taie crăcile ca să se accelereze pulsaţia sevei, aşa cum într-un organism bolnav, o incizie face ca sîngele stricat să fie înlocuit cu un sînge proaspăt. Natura « îşi ajută vieţuitoarele » şi veghează ca forţa vitală să sălăşluiască în ele pînă la moarte. (H.f. 77 r.) Oricît de atrăgătoare ar fi această concepţie, a unităţii forţelor naturale, Leonardo îşi dă seama că ea nu explică îndeajuns

unele fenomene, și mai ales urcarea apei care — prin corpul neînsuflețit al pământului — poate să se ridice pînă la vîrfurile cele mai înalte. La cei vechi și la învățații din evul mediu, el găsește explicații care nu prea îl mulțumesc. După «Meteorologia» lui Aristotel, marea este prizonieră în miezul pământului; după Pliniu cel Bătrîn, ea circulă de-a lungul cursurilor de apă, presiunea combinată a scoarței terestre și a vîntului împingînd-o în sus. Brunetto Latini crede că marea este mai înaltă decît munții cei mai mari, și Ristoro d'Arezzo arată, în sprijinul acestei teze că apa fiind mai ușoară decît pământul, se păstrează mai lesne pe înălțimi. Dar experiența de zi cu zi dezmente aceste interpretări. «Apa nu se mișcă din loc în loc dacă nu e chemată de adîncime», spune Leonardo și dacă marea ar fi mai înaltă decît munții, cum se zice «cu o închișuire deșartă» ea s-ar fi scurs, după atîtea veacuri prin crăpăturile munților și s-ar fi isprăvit. (A.f. 56 r.v.) Apoi adaugă în derîdere: «Desigur, nu pot decît să admir o părere generală, formată în ciuda adevărului prin concursul universal al oamenilor». În fața argumentelor copilărești invocate în sprijinul acestei teze, el ridică un argument foarte simplu: dacă marea ar fi mai înaltă decît pământul, ea l-ar acoperi în întregime, cum fac valurile cînd sînt ridicate digurile. (A.f. 58 v.) Iată așadar o dovadă că «suprafața mării este cea mai joasă suprafață a lumii» și că nivelul mării este pretutindeni același, lucru pe care în epoca respectivă nimeni nu l-ar admite. (A.f. 59 v. 60 r.)

«În alcătuirea pământului, partea cea mai joasă este aceea scăldată de mare» (A.f. 59 v.) El afirmă de asemenea — lucru care încă nu este îndeobște admis în vremea sa — că nivelul mării fiind peste tot același «suprafața unei ape, nu poate fi, prin însăși natura ei, mai joasă decît marea». (A.f. 60 v.) Dar plecînd de la aceste adevăruri de neclintit, cum să explici originea izvoarelor? Leonardo este pe punctul de a întrezări adevărul, cînd iarăși este îndepărtat de ținta urmărită, de către concepția sa despre uniformitatea lumii. El încearcă să explice acest fenomen care contrazice legile gravitației, printr-o lege fizică pe care epoca lui o cunoaște prea puțin și pe care el însuși abia începe să o studieze, aceea a căldurii. «Oriunde există viață,

există și căldură; oriunde există căldură există și mișcare de fluiduri », spune el. Și arată cum căldura împinge în sus aburii pe care-i degajă fluviile și bălțile; ei se prefac în nori acolo unde aerul este mai rece și cad din nou pe pământ sub formă de ploaie. (A.f. 55 v.) Dar, abia a notat această constatare exactă și se îndepărtează de ea, influențat de cele citite și în deosebi de lucrările lui Albertus Magnus, unde află teoria că soarele și stelele provoacă în miezul pământului vapori foarte fierbinți, care, asemeni unui vînt comprimat, urcă pînă ce întîlnesc în coastele munților o vîgăună: atunci apele țîșnesc ca dintr-un cazan cu apă clocotită. Această concepție îl seduce pe Leonardo, care desenează, în chip de demonstrație un fel de alambic, o emisferă umplută cu apă ce se încălzește pe sus, și din care apa țîșnește printr-un orificiu lateral. Acest amestec de procedee experimentale și de teorii ale științei tradiționale îi îngăduie în sfîrșit lui Leonardo încoronarea teoriei sale favorite, a identității între macro și microcosmos. Aceeași cauză — căldura naturală — păstrează sîngele în vîrfurile capului și apa în vîrfurile munților, iar sîngele se scurge dintr-o rană la fel cum apa țîșnește din crăpătura unei stînci. (A.f. 56 r.)

Ristoro d'Arezzo combătuse deja teoria evaporării mării interioare, iar Alberti găsise explicația exactă a formării izvoarelor, scurgîndu-se printre straturile de roci, dar Leonardo nu poate să se desprindă de o comparație atît de potrivită cu felul lui de a vedea viața. Lupta dintre noțiunile tradiționale și ideile noi se dă în el și pe alte tărîmuri; uneori această luptă ia înfățișarea unei bătălii crîncene, corp la corp a unei ciocniri de contradicții evidente, a unei dispute între pasiune și experiență, ca la un îndrăgostit care ar încerca zadarnic să scape de o servitute sentimentală.

« Mișcarea este cauza oricărei vieți » (H.f. 93 r.), spune Leonardo, în clipa în care se apucă de studiul mecanicii. Această știință se mărginește, pe vremea aceea la teoria staticii, dinamica este aproape necunoscută și se hrănește încă din moștenirea sărăcăcioasă a științei grecești. În cursul lucrărilor sale practice, Leonardo descoperise mai multe legi cărora le va da o definiție precisă. « Niciun corp neînsuflețit nu se poate mișca prin el însuși, mișcarea lui fiind pricinuită de altele », con-

stată el. (A.f. 34 v.) Continuă, întrebându-se care este forța care pune în mișcare lucrurile neînsuflețite. Definiția pe care o dă, este încă prizoniera metafizicii medievale; forța — *forza* — pe care mai târziu o desemnează prin numele *impeto*, este generată de belșug sau de nevoie, ea silește lucrurile să-și schimbe forma și locul și aleargă cu mînie către istovirea ei finală. Ea se naște din violență și moare de libertate, și cu cît este mai mare cu atît mai repede se mistuie. Ea sporește în efort și dispare în repaus. Corpul căruia i se impune își pierde independența (A.f. 34 v.) Aceste formule păstrează caracterul unei epoci în care filozofia și fizica au aceeași terminologie și în care mișcarea în spațiu se asociază în mintea omului cu evoluția spiritului.

Sensibilitatea artistică a lui Leonardo iubește aceste formule plastice și mulți ani se vor mai scurge pînă cînd va ajunge să se desprindă de definițiile filozofice ca să atingă precizia limbajului matematic. Totuși, îndărătul acestei metafizici scolastice, răsar de pe acum legile fundamentale ale dinamicii moderne pe care le formulează într-un limbaj învechit. În primul rînd îl preocupă chestiunea centrului de gravitate în care vede una din problemele dominante ale mecanicii. Călăuzindu-se după observațiile sale zilnice, el notează că un om așezat nu poate să se ridice fără să se ajute cu brațele, cînd acea parte a corpului său, aflată înaintea propriului ax, nu este mai grea decît cea aflată în spate. (A.f. 38 b.) Privește oamenii care patinează pe gheață (A.f. 21 v.), observă pe cei care duc poveri: cel ce ține cu o mînă o greutate întinde celălalt braț; cel ce poartă povara pe umeri se apleacă înainte să restabilească echilibrul. Cînd te împiedici de un obstacol întinzi repede brațul în direcția opusă ca să eviți căderea. Astfel, pentru ca un corp să se păstreze în echilibru trebuie ca centrul de greutate să nu iasă în afara bazei, notează Leonardo, primul care a stabilit această lege. (Cod. Atl. 153 v.b.) El înșiră o mulțime de exemple în care echilibrul se păstrează chiar și atunci cînd centrul de greutate se află în afara corpului însuși. Desenează un cadru care stă numai pe vîrfurile unuia dintre colțuri (A.f. 1 v.), o riglă așezată pe muchia ei extremă și pe care o contragreutate o împiedică să cadă (A.f. 38 v.) Cîteodată, dă impresia că nu a imaginat toate

aceste experiențe decît pentru a-și arăta talentele de prestidigitator.

Merge din ce în ce mai departe cu cercetările sale asupra mișcării. De la Aristotel încoace, se merge pe principiul că mișcarea aerului din jur întreține elanul unui proiectil. Doar William d'Occam cutezase să combată această doctrină general acceptată, explicînd durata mișcării printr-o lege pe care mai târziu o va formula Descartes: legea inerției. De la Albert de Saxonia și de la Nicolaus de Cues, Leonardo ia teoria mișcării inițiale, ca de pildă aceea proprie unei săgeți proiectate de arc și-i explică conservarea prin formarea cercurilor din aer care gonesc săgeata din urmă, așa cum cercurile din apă împing înainte o barcă. (A. f. 43 v.) Dar spiritul de observație biruie pînă la urmă interpretările tradiționale: urmărind traiectoria unei săgeți, el observă că mișcarea se face în trei etape. Întîi « furia » care proiectează săgeata în sus, pe urmă încetinirea, pe urmă înclinarea, la jumătatea drumului, spre coborîre. Reproduce aidoma această traiectorie, însă în loc să deseneze o parabolă care ar exprima identitatea urcușului și a coborișului, el trasează curba coborișului cu mult mai repede decît curba urcușului, ceea ce rezultă într-adevăr prin rezistența aerului. (A.f. 4 r.)

În studiile sale de mecanică, Leonardo se inspiră adesea din studiile unui geometru din secolul XIII, Jordanus de Nemora și ia de la el aumite formule elementare, cum ar fi: « Orice greutate tinde să coboare spre centru (al pămîntului) pe drumul cel mai scurt ». (A.f. 22 r.) Tot la Jordanus de Nemora găsește noțiunea travaliului virtual, care explică mecanismul pîrghiei. « Tractatus de Ponderibus » atribuită tot lui Jordanus, amintită în cîteva rînduri de Leonardo, îi sugerează pentru lucrarea sa cîteva experiențe deosebit de fructuoase. Calculează mișcarea unui plan înclinat, cum va proceda peste optzeci de ani învățatul Simon Stevin de Bruges. (A. f. 52 r.) Inspirat de observația referitoare la căderea corpurilor, el lasă să cadă două mingi, mai întîi împreună, pe urmă după un anume interval; încearcă să definească într-un mod precis accelerarea căderii în raport cu drumul străbătut. Adaugă la textul său o schemă care înscrie, pe o linie orizontală, cifra

intervalelor, iar pe o linie verticală, cea a spațiului străbătut. Această schemă e primul model de reprezentare grafică a unei experiențe științifice. Prin asta ajunge în pragul descoperirii legii spațiilor proporționale cu pătratul timpului, dar el nu-i găsește formula exactă. Totuși ține seama de rezistența aerului (A.f. 36 r.) și de încetinirea mișcării când se săvârșește într-un mediu mai dens, de exemplu în apă: « Vei face această experiență cu o spadă », adaugă el.

Controlează rezultatele sale prin experiențe repetate: « Nu uita să-ți ilustrezi sugestiile emise cu exemplificări, căci ar fi prea simplu să te mulțumești cu afirmațiile. Abia atunci vei spune: „experiența“ ». (A.f. 31 r.) Repetă în altă parte: « Înainte de a înălța acest caz la rangul de regulă generală, experimentează-l de două sau trei ori, urmărind cu atenție dacă experiențele produc același rezultat ». (A.f. 47 r.)

Dar, deși metoda sa de lucru corespunde cerințelor tehnicii experimentale, nu are încă un limbaj științific la îndemână: Greutatea este învinsă de forță, după cum forța cedează în fața greutății... cu cât greutatea cade, cu atât crește, cu cât forța cade mai mult, cu atât se micșorează. (A.f. 35 r.) Din aceste formule, cu iz filozofic, răzbate ideea conservării energiei. Și cum invențiile și lucrările sale practice au precedat cercetările teoretice, el descoperă îndată o altă lege ce decurge din ele și care va fi mai încolo formulată de Galileu. Ceea ce se câștigă ca putere cu ajutorul unei mașini, constată el, se pierde în timp și vice-versa. Când observă morile de la Vigevano și notează « că dacă o roată pune o mașină în mișcare, ea nu poate să facă lucrul acesta pentru două mașini fără a întrebuița de două ori mai mult timp... după cum aceeași roată poate să facă să se învîrte un număr nesfârșit de mașini, dar ea va consuma pentru aceasta foarte mult timp iar celelalte mașini nu vor executa un travaliu mai mare, laolaltă decît prima mașină, într-un singur ceas ». (A.f. 30 r.) Studiind roțile dințate pentru care are o adevărată pasiune, el adaugă: « Cu cât forța se transmite de la o roată la alta, de la o pîrghie la alta, de la un șurub la altul, cu atât ea este mai puternică și mai lentă ». (A.f. 35 v.)

Noțiunea de traviu s-a și înfripat în mintea lui și ea cu siguranță că ar fi fost elaborată, dacă ar fi putut să termine «Tratatul despre mișcare», din care menționează diferite capitole cunoscute probabil de contemporani, întrucât multe din sugestiile date în această lucrare le găsim mai târziu la unii învățați. Dar, deocamdată, hidraulica îl interesează tot atât de mult ca și dinamica și se confundă cu ea. Observă cum țîșnește apa dintr-o siringă și constată că atunci cînd pistonul este înfundat cam de grosimea unui deget, apa este aruncată la distanță de două brațe, și același raport îl descoperă și între viteza roții și axului ei și circonferința roții dințate care pune mașina în mișcare (A.f. 57 v.). În această comparație dintre diferențialul seringii și cel al angrenajului întîlnim principiul fundamental al hidraulicii, însuși principiul lui Pascal.

Leonardo încearcă de asemeni să stabilească cum se repartizează o presiune dată asupra unui element fluid. (A.f. 15 v.) Calculele sale sînt încă nesigure și uneori greșite, dar el reușește să stabilească precis raportul dintre presiunea exercitată asupra unei suprafețe de apă determinată și înălțimea coloanei acestei ape. «Dacă o cantitate de apă de lungimea unui braț, are deasupra ei unsprezece lungimi de braț de piatră, apa va sări de unsprezece ori mai sus decît dacă ar avea peste ea o singură lungime de un braț de piatră». (A.f. 45 r.) Urcarea apei se supune acelorași legi ca aceea a unei greutate ridicate de un scripete: «Este cu neputință ca într-un timp oricît de lung ar fi, o greutate care coboară să poată trece o greutate egală cu ea însăși, la o înălțime egală cu aceea de la care a coborît. Așa că, mai taci, tu care vrei să tragi o masă de apă mai grea decît greutatea care apasă asupra ei», spune el, adresîndu-se fără îndoială unuia dintre inginerii care lucrează la Vigevano.

Leonardo ajunge la concluzia următoare: aceste legi cărora li se supun lichidele și solidele, sînt aceleași ca ale raportului dintre forță și drumul parcurs, dintre forță și timp. Toate mișcările adunate dau aceeași sumă. Un om poate să coboare o scară sărind treaptă cu treaptă sau să-și dea drumul dintr-o dată de sus în jos, forța de percuție a căderii și greutatea sînt identice. Leonardo se pregătește să scrie un tratat «Despre

mișcarea și măsurarea apei » (« Del moto e misura dell'acqua »). El are de gând să scrie asupra acestui subiect cincisprezece capitole, dar curînd constată că vor trebui nu mai puțin de treizeci și cinci. Încă dinainte pregătește o serie de ilustrații. Pictorul Lorenzo Mazzio a văzut la el peste treizeci de desene magnifice în care este arătat cum funcționează o moară cu apă. Leonardo cercetează și formarea valurilor căreia vrea să consacre un capitol special. El aruncă cu pietre într-un iaz și multă vreme privește cum cercurile se formează, se largesc, se interferează, continuînd să se învîrte mereu în jurul punctului unde a căzut piatra. (A.f. 61 r.) « Așa cum piatra aruncată în apă este centrul a mai multor cercuri, tot astfel și sunetul se propagă în cercuri prin văzduh. Aceste cercuri se întrepătrund, păstrîndu-și punctul central. » (A.f. 9 v.)

Deși în întregime absorbit de hidraulică, Leonardo se gîndește să studieze mișcarea undelor sonore. El observă că, după ecoul tunetului, se poate calcula distanța unei furtuni și construiește, pornind de la acest dat un aparat cu o mașinărie foarte complicată (Cod. Atl. f. 42 g.v.a.) Cît privește mișcarea, vîntul este « ai domă apei » (A.f. 60 r.), scrie el și construiește o mașină « care-i va îngădui să cunoască mai bine vînturile ». (H.f. 100 r.) Un alt aparat construit în același scop este alcătuit dintr-un sfert de cerc gradat și dintr-o scîndură prevăzută cu o clapă mobilă, care, oscilînd, arată puterea vîntului. Abia la sfîrșitul secolului al XVII-lea va fi construit în Anglia un aparat aproape asemănător.

Leonardo constată că și magnetul își propagă efectele printr-o mișcare circulară (Cod. Atl. f. 126 r.a.) și a construit un aparat a cărui folosință n-o definește: e vorba de o scîndură prevăzută cu un semicerc gradat și cu un ac de busolă — primul ac magnetic — fixat pe un ax vertical, și care nu va fi cunoscut decît o jumătate de secol mai tîrziu. (A.f. 20 v.)

Dar tot apa rămîne principala lui preocupare. Dese-nează mai multe instrumente care îi vor îngădui să afle dacă curentul este mai puternic la fund decît la suprafață (A.f. 42 v.) După ce a observat presiunea curentului lîngă mal, și în mijlocul unui fluviu (H.f. 84 v.), el hotărăște să închine un întreg capitol din al

său « Tratat », schimbării curentului fluviilor. (A.f. 59 r.)

Este adîncit în lucrări, cînd, pe neașteptate, vîltoarea evenimentelor îl năpădește din nou, sfărîmînd zidul cu care își împrejmuise singurătatea.

Doar cîteva luni sau scurs de la sosirea lui Carol al VIII-lea și Italia pare că și-a schimbat fața.

Datorită intervenției străine, Lodovico Sforza poate să-și consolideze propria putere, dar însăși repeziciunea cu care a ajuns la această victorie începe să-l înfricoșeze. Regele Franței, care se pricepe atît de bine să-și valorifice pretențiile la tronul Neapolului, ar putea într-o zi să revendice și ducatul de Milano, la care familia Orléans n-a renunțat: fratele regelui Carol al VI-lea, Louis d'Orléans, se însurase odinioară cu moștenitoarea de drept a familiei Visconti și deși această căsătorie avusese loc cu un secol în urmă, Lodovico, uzurpator neliniștit, nu uită cît de precare sînt propriile sale drepturi. Se crede acum destul de puternic, ca să-și frîngă unealta, înainte de a nu se întoarce împotriva lui însuși. Viclenia lui prevăzătoare îl îndeamnă să-l gonească pe regele Franței din Italia, pînă nu va ajunge prea puternic. Strînge în jurul său toți nemulțumiții, toate victimele invaziei franceze, și chiar înainte ca regele Carol al VIII-lea să fi pus stăpînire pe tronul Neapolului, se și formează o conjurație sub conducerea lui, din care fac parte Papa, Venetia, regele Spaniei și împăratul Germaniei. În candoarea sentimentelor sale cavalierești, Carol al VIII-lea nu poate crede într-o trădare atît de mîrșavă. Și cînd norocul îl părăsește pe neașteptate, el exclamă cu o uimire copilăroasă: «Ce rușine, și eu care le-am povestit întotdeauna totul! »

Pregătește în grabă întoarcerea sa în Franța, și cum e pe atît de curajos pe cît e de puțintel la minte, înfruntă armatele Ligii în bătălia de la Fornaro și-și riscă viața cu îndrăzneala unui somnambul. O dată ajuns la Asti, negociază o pace provizorie.

Un an după intrarea sa triumfală la Neapole, Carol al VIII-lea și-a pierdut și regatul și visurile sale de mărire. Se întoarce în țara lui, fără să fi înțeles nici ușur

rința cu care a biruit, nici înfrîngerea neașteptată. Lodovico Sforza a ajuns la culmea puterii sale. Și-a înfrînt și aliații și dușmanii. Acum vrea să fie pictat în fața alegoriei Italiei, ținînd o măturică simbolică în mîna, și bizuindu-se pe facultatea de uitare a contemporanilor săi, le îngăduie poeților oficiali să-l proclame eliberatorul țării, cel care a sfărîmat jugul barbarilor. Totuși, noile sale victorii costă scump visteria statului. În afară de zestrea fabuloasă pe care i-a dăruit-o nepoatei sale Bianca Maria, se vede obligat să-i plătească și soțului ei, împăratul Maximilian, suma de o sută douăzeci de mii de galbeni, în schimbul căreia obține în sfîrșit, în mai 1495, investitura care-i consacră drepturile, fapt pe care-l va sărbători cu mare alai la Milano.

Pentru a-l hotărî pe Carol al VIII-lea să-și întreprindă expediția, Lodovico trebuie să-i ofere două sute de mii de galbeni. Acum e nevoit să consacre sume tot atît de importante înarmării propriilor sale trupe. El trimite la topitorie propriile sale medalii de aur, iar bijuteriile le amănetază la Veneția. Dă decrete pentru impozite noi și taxe suplimentare, care nemulțumesc populația strîmtorată. Pentru a se apăra de Louis d'Orléans care pusese mîna pe Novara, face apel la trupe de mercenari, și cînd socrul și aliatul său ducele de Ferrara, își întărește artileria, îi procură tot bronzul necesar. Giantino Alberghetti, maestru topitor al ducelui d'Este, și pe care Leonardo îl consultă cîteodată în probleme tehnice, se îngrijește de aducerea pe calea fluvială de la Milano la Ferrara a o sută cincizeci de mii de livre de bronz. Acesta era tot metalul destinat turnării « marelui cal ».

Leonardo vede cum dispare orice posibilitate de a-și înfăptui opera, căreia îi jertfise atîția ani din viață. Cu fatalismul său caracteristic, el înregistrează cu simplitate această nouă lovitură a soartei: « Despre cal nu mai zic nimic, fiindcă știu că vremurile sînt grele. . . » Gualtieri, vistiernicul lui Lodovico a oprit orice plăți, și Leonardo se trezește de pe o zi pe alta lipsit complet de mijloace. Totuși, el trebuie să se îngrijească nu numai de propriile sale necesități, ci și de cele ale ucenicilor, precum și de ale tînărului Giacomo pe care l-a poreclit Salai. « Timp de treizeci și șase de luni, trebuia să

hrănesc șase guri, și în total n-am încasat decît cinci-zece de galbeni», scrie el mai târziu, rezumînd astfel trei ani de luptă cruntă pentru existență. Caută să găsească vreo comandă în afară de Milano și cînd află că se caută un sculptor pentru porțile catedralei de la Piacenza, el îi trimite unuia dintre prietenii săi o ciornă de scrisoare, în care explică pe îndelete și minuțios cum îi este obiceiul, cît de importantă este lucrarea aceasta, fiindcă ea trebuie să-i impresioneze în chip deosebit pe călătorii străini. El atrage atenția celor în drept asupra nechemaților, care încearcă să obțină prin intrigi această comandă: a auzit spunîndu-se că printre candidați se află niște bieți argintari, turnători de clopote și de tunuri și chiar un bădăran care se laudă că ar fi prieten cu comisarul ducal și că ar putea să capete o recomandare chiar din partea ducelui. Încheind această scrisoare, a cărei întorsătură de stil este tot atît de stîngace pe cît de copilărească, Leonardo își sfătuiește prietenul să strecoare cîteva cuvinte în care să arate că un singur sculptor ar fi cu adevărat în stare să termine cu bine lucrarea: « Leonardo, florentinul care face calul de bronz pentru ducele Francesco, și căruia nu-i trebuie comandă ca să atragă atenția asupra lui, căci el are de lucru toată viața; tare mă îndoiesc că va duce vreodată la capăt o operă atît de mare. » (Cod. Atl. 316 a.)

Această scrisoare totodată jalnică, trufașă și vicleană, dezvăluie greutățile în care se zbate. Încă o încercare zadarnică. Și multe alte străduințe de acest fel ale lui Leonardo rămîn și ele zadarnice. Mai târziu, Leonardo încearcă să obțină comanda unui tablou pentru Biserica Franciscanilor la Brescia. El își pregătește schița, notează sfinții, pe care îi va face să apară în tablou, dar curînd este nevoit să renunțe la acest proiect, ca și la precedentele.

Cu toate că nu-și plătește pictorii, Lodovico continuă totuși să facă apel la ei, și deși visteria este pe drojdie, poruncește să fie continuate lucrările castelului și să se decoreze o serie de încăperi mici — așa-numitele camere — hărăzite lui Beatrice. Leonardo schițează un decor încîntător, dar îi vine greu să ducă la bun sfîrșit o lucrare de o concepție atît de plină de viață, copleșit cum este de griji și de sărăcie. Cere cu stăruință sumele

ce i se datorau, lovindu-se neîncetat de aroganța funcționarilor, de neînțelegerea bogaților care nu pot concepe că acest om, care n-a pierdut nimic din aerul lui falnic, a ajuns cu adevărat să se întrebe din ce va trăi a doua zi. « Poate că Excelența Voastră crezînd că am bani, n-a dat nici o dispoziție lui Messer Gualtieri », i se adresează discret lui Lodovico.

Dar nimeni nu știe să facă mai bine pe surdul decît ducele, și Leonardo, pierzîndu-și răbdarea, renunță pe neașteptate să mai lucreze la castel. Pe slujbași, această violență neobișnuită la un om atît de măsurat în viața lui de toate zilele îi uluiește.

« Pictorul care a pictat camerinele noastre a făcut astăzi un mic scandal, în urma căruia a plecat », îi scrie secretarul ducal lui Lodovico la 8 iunie 1496. Deși în această scrisoare numele lui Leonardo nu este pomenit, faptul că Pietro Perugino este ales îndată după aceea să termine lucrările, dovedește că nu poate fi vorba de un pictor de o mai mică reputație. Cearta dintre Lodovico și pictorul său oficial este înveninată și mai mult de intrigi și de gelozie. Exasperat de greaua sa situație, Leonardo se crede prigonit de dușmani și firea lui bănuitoare, veșnic la pîndă, izbucnește cu o ură fără seamăn împotriva unui rival pe care nu-l cunoaște și pe care îl face răspunzător de toate necazurile sale. El, care nu vorbește decît arăreori despre prieteni și care nu are obiceiul să facă vreo aluzie la cei ce îi sînt dragi, face acum cu mult zel pomelnicul tuturor păsurilor sale, al tuturor pricinilor de supărare, adesea umflate împotriva josniciei oamenilor.

Singură ura izbutește să facă elocventă o ființă atît de taciturnă și ursuză: « Există un om care se așteaptă să primească de la mine mai mult decît i se cuvine și care, dezamăgit în vrerile lui deșarte, a încercat să-mi facă dușmani toți prietenii. Și cum acest lucru nu a fost cu putință, m-a amenințat cu unele învinuiri care i-ar îndepărta de mine pe binefăcătorii mei. Aduc la cunoștința Senioriei Voastre pe această cale . . . pentru ca acest om, în împrejurarea că ar voi să facă din Senioria Voastră unealta firii lui nedrepte și răuvoitoare, să-și vadă neîndeplinite dorințele ». (Cod. Atl. f. 380 a.) Acest dușman misterios trebuie să fi fost același despre care într-o zi scrie: « Tot răul care e sau a fost vreodată

pe lume, dacă ar putea să-l asmută, nu iar sătura por-nirile sufletului său josnic. Niciodată, chiar de mi-aş cheltui toată viaţa n-aş ajunge să-i descriu adevărata fire». (H. 3/89 a.).

Mari griji materiale, zădărnicia silinţelor de a găsi comenzi, de care confrăţii săi mediocri sînt copleşiţi, îl împing în cele din urmă spre o soluţie disperată: se hotărăşte să renunţe la meseria de pictor. Pe un petec de hîrtie rupt dintr-o scrisoare se poate citi: «... arta mea pe care vreau s-o schimb». Se pregăteşte să intre în alt cîmp de activitate, să tragă un folos bănesc de pe urma invenţiilor sale industriale. «Mîine dimineată, 2 ianuarie 1496, voi face cureaua şi prima experienţă», notează el, ca şi cum ar fi fost o dată importantă din viaţa lui. Tocmai pusese la punct o maşină care fabrica ace în serie. Pe lîngă mai multe desene foarte amănunţite, el trece şi devizul construcţiei şi cîştigul la care se aşteaptă. «Într-un ceas ea face de o sută de ori 400 de ace = 40.000 pe oră, 480.000 în douăsprezece ore, dar să zicem numai 400.000 ce ar face — a 5 soldi mia — 20.000 soldi; în total 1.000 de lire pe zi de lucru. Dacă se lucrează douăzeci de zile pe lună, asta face 60.000 de galbeni pe an». (Cod. Atl. f. 318 v. a.).

N-avem nici o indicaţie care să ne arate rezultatul acestei faimoase experienţe din 2 ianuarie, dar aproape toate desenele aşternute pe hîrtie din epoca aceea sînt atît de precise, atît de amănunţite încît ele par într-adevăr hărăzite unor realizări practice. Leonardo îşi dă seama că încetineala lucrului manual frînează avîntul celor două mari industrii din Milano şi caută să înlocuiască mîna de lucru prin maşini. Inventează o maşină de tors, mult mai perfecţionată decît vîrtelniţa mecanică a lui Jürgen, introdusă către anul 1530. Invenţia lui i se pare, pe drept cuvînt, că e în stare să revoluţioneze toată industria textilă. În consecinţă construieşte, în jurul angrenajului, o ladă, menită să ascundă mecanismul. Torcătoarele nu vor avea altă treabă decît să introducă firele într-un ax vizibil de afară şi vor vedea ieşind firul de partea cealaltă a maşinii gata îmbobinat. Aparatul e înzestrat cu două rotiţe ale căror extremităţi au diametre diferite, îngăduind astfel obţinerea unor viteze de rotaţie diferită. Aceste rotiţe sînt puse în mişcare printr-o manivelă. Dar partea cea mai uimitoare a

acestei mașini este o depănătoare mecanică, dispozitiv care a fost introdus abia la sfîrșitul secolului XVIII în Anglia. Pentru ca firul să se repartizeze într-un mod regulat, Leonardo își întregește mașina cu un mic mecanism de roți dințate, care pune în mișcare o pîrghie în formă de furcă, întru totul asemănătoare celei întrebuintate în zilele noastre la mașinile de cusut pentru îmbobinarea firului. (Cod. Atl. 393 v. a.)

De asemenea desenează nenumărate războaie de țesut, căutînd neîncetat înlocuirea muncii manuale prin vreun procedeu mecanic. Pentru reducerea prețului de cost a stofei, care crește prin faptul că muncitorii sînt siliți s-o tundă cu mîna, inventează o tunzătoare mecanică formată din patru mese; stofa înfășurată în toată lățimea ei pe cilindri, se desfășoară pe mese, și două perechi de foarfeci, puse în mișcare prin roți dințate, trec cu repeziciune pe suprafața țesăturii, curățînd orice noduri: mesele lunecă îndărăt mulțumită unui joc de frînghii, lăsînd astfel stofa să se desfășoare regulat. (Cod. Atl. f. 397 r. a.) Nici însemnările lui Leonardo, nici documentele epocii nu ne arată dacă această mașină a fost într-adevăr construită și utilizată. Dar cînd fu reinventată în Anglia către mijlocul secolului al XVIII-lea, ea avea să dezlănțuie o revoltă a muncitorilor hămesiți, care se aruncară pe mașinile de tuns mecanice și dădură foc acestor monștri, care le luau pîinea de la gură. Puțin timp după aceea, Leonardo pune la punct o mașină de împletit frînghii; ea se compune dintr-o serie de orificii orînduite în semicerc și poate să toarcă cincisprezece frînghii dintr-o dată.

Un aparat de același fel, construit de el după scurt timp, se deosebește mai cu seamă prin faptul că e primul prevăzut cu un dispozitiv care îngăduie reglementarea tensiunii curelelor. (Cod. Atl. 2 r. 2 v.)

Și în industria metalurgică încetineala muncii manuale constituie și ea o piedică în calea progresului. Printre invențiile sale militare, Leonardo a și conceput niște mașini menite să simplifice și să accelereze producția. Reia ideile pe care le presărase pe drum de-a lungul anilor, și le întregește cu o desăvîrșire care dezvăluie toată experiența lui practică, dobîndită între timp. Printre desenele sale găsim primele proiecte de lămi-noare din istoria industriei. Își pune la punct primele

desene, le completează, pentru a obține un mai mare randament. Unul dintre « laminoare » — într-unul dintre cele mai frumoase desene de mașini — e pus în mișcare de o turbină și laminează piesele sortite fabricării pieselor de tun. (Cod. Atl. 2 r. a.) Acționează de asemenea printr-o turbină un sfredel care fabrică bare subțiri și lungi pînă la douăzeci de brațe. Preocupat de factorul economic, își însoțește desenul cu următoarea observație: « Această mașină trebuie pusă în mișcare cu ajutorul apei, căci dacă ar urma să fie acționată de mîna omului, s-ar pierde atîta timp, încît lucrul n-ar mai da rezultate mulțumitoare ». Adaptează aceste laminoare la felurite întrebuițări, și pe o filă cu data de 1497, schițează o mașină care « face plăci de cositor subțiri și regulate ». (I. f. 48 v.).

Proiectele sale din ce în ce mai puse la punct, procedeul mecanic înlocuiește pe nesimțite munca omului. Transformă și îmbunătățește freze, hărăzite celor mai diferite întrebuițări. Compune astfel o mașină complicată pentru fabricarea cilindrilor goi: e pusă în mișcare de o uriașă roată dințată; mișcarea ascendentă și descendentă a pistonului e obținută prin jocul combinat al unei roți care nu e dințată decît pe o jumătate din periferia ei, de o matrice de șurub lat, dințată, și de un resort. (291 r. a.) S-ar putea crede că între primele lui desene, dintre care unele sînt chiar de pe timpul șederii sale la Florența, și ultimele sale machete, ar fi trecut nu doar cîțiva ani, ci secole întregi de experiență practică.

Atenția lui e concentrată în primul rînd asupra problemei transmisiunii mișcării. Cercetează modul în care transmisia s-ar putea efectua pe drumul cel mai scurt și cu cel mai mic consum de energie. Pe măsură ce înaintează cu experiențele își dă seama că între calculele sale și randamentul efectiv al mașinilor există o divergență continuă. Caută să stabilească cauzele, și astfel ajunge la legea frecării, încă cu desăvîrșire necunoscută de contemporanii săi. Constată într-adevăr că frecarea care se produce cînd un corp e în lunecare, nu este la fel ca cel ce se produce cînd un corp se rostogolește, a cărui mișcare, spune el în limbajul său figurat, are loc ca și cum ar face pași infinit de mici, lovindu-se mai curînd decît frecîndu-se ». (Cod. Atl. f. 195 r.) Își rezumă toate constatările spunînd că « pe o suprafață plană și

netedă, rezistența datorită frecării corespunde cam cu o treime din greutatea corpului pus în mișcare ». Astfel face primii pași spre un domeniu neexplorat încă. Însemnările sale din acest timp încetează să fie afirmații teoretice de ordin general, nu se mărginește să vadă mașinile doar pe hîrtie, ci le cercetează cu grijă funcționarea dînd sfaturi practice: astfel recomandă ungerea pieselor cu grăsime sau ulei, pentru reducerea frecării. Face chiar pe anumite părți ale mașinilor sale mici șanțuri care înlesnesc scurgerea uleiului. În această epocă de lucrări practice pasiunea lui pentru mecanismul roților dințate se întovărășește cu entuziasmul pentru rulmenții cu bile. El exclamă cu o însuflețire aproape lirică: « Acest dispozitiv îi dă mișcării de rotație o asemenea durată, încît ar putea pare miraculoasă și supranaturală, căci chiar după încetarea mișcării motorului, ea se mai continuă, învîrtindu-se de cîteva ori ». (J. f. 58 r.) Și introducînd cu succes acest dispozitiv într-o mașină nouă el exclamă: « Iată adevăratele minuni ale geniului mecanic ». (J. f. 57 v.). Dar oricît ar fi de mare bucuria lui de cercetător, foloasele materiale nu-i împlinesc așteptările; exuberantul său triumf de inventator nu prea se realizează pe plan practic.

După acest « scandal » Lodovico l-a chemat pe Pietro Perugino, făcîndu-i mii de făgăduieli măgulitoare. Dar Perugino, cunoscător al moravurilor curții, nu se lasă amăgit de stăruințele trimișilor lui Lodovico. Cît despre Leonardo, el e prea înrădăcinat la Milano, ca să mai aibă curajul să plece, să-și încerce norocul în altă parte. Gustul său pentru ce este nou, îndrăzneala lui de inventator, sînt într-un conflict neîntreput cu o repulsie fizică pentru schimbările materiale. Niciodată nu părăsește locurile unde s-a stabilit, afară numai de cazul că un concurs de împrejurări cu totul deosebite, sau o voință mai puternică decît a lui, îl silesc să facă acest lucru. După lungi șovăieli, se hotărăște să-i scrie lui Lodovico pentru a încerca o împăcare. Această scrisoare o scrie cu inima strînsă și ciorna e ca o mărturie a stăpînirii de sine de care a avut nevoie. « Este destul de regretabil pentru mine », scrie el de trei ori, înainte de a putea urma, . . . « că fiind nevoit să-mi cîștig viața mă văd pus în situația de a întrerupe executarea operei, pe care o comandase Senioria voastră » . . . În clipa

întocmirii acestei scrisori, s-ar părea că mai speră într-o reușită financiară, fiindcă adaugă: «... dar nădăjduiesc că în curînd voi cîștiga îndeajuns pentru a o putea mulțumi pe Senioria voastră cu cugetul liniștit». Încheie, amintindu-i lui Lodovico de plățile întrerupte și de situația materială grea în care se află. Dar această încercare de împăcare nu pare să fi avut nici un răsunet și curînd se vede silit să-i adreseze ducelui o a doua scrisoare. Fila pe care întocmise ciorna, acum e în parte deșirată, dar frazele trunchiate «nu-mi dați nici o comandă...» aduc la lumină toată disperarea lui intimă. «... Știu că aveți alte griji...», «... aș vrea să-i reamintesc Senioriei voastre (de) modestele mele servicii», «... și că tăcerea mea ar nemulțumi pe Senioria voastră...», «... viața mea în serviciul dumneavoastră, dîndu-mi toată strădania de a vă asculta...». Ceva mai jos, se mai descifrează o frază jalnică, în care îi cere să i se dea măcar o haină; face aluzii la dezamăgirile suferite de el, la banii care i se cuvin, amenințînd în același timp căși schimbă meseria, și-i reamintește lui Lodovico că e în stare să facă «opere faimoase, care le vor arăta celor care ne vor urma că am fost...».

Tonul supus al acestei scrisori, și poate și greutatea pe care le-a întîmpinat Lodovico vrînd săși înlocuiască pictorul, duc pînă în cele din urmă la împăcarea al cărei rod este «o operă faimoasă» datorită căreia numele lui Leonardo intră în nemurire.

În niciun document nu se găsește data exactă la care Leonardo a primit comanda tabloului *Cina cea de taină*. Biserica mănăstirii Santa Maria delle Grazie, cea mai apropiată de castel, s-a bucurat întotdeauna de bunăvoința deosebită a lui Lodovico. Aici obișnuiește el să implore propria lui pronie cerească și să se refugieze rupînduși cîteva clipe din neîntreruptele frămîntări în care-l tîrîse viața. E foarte legat de starețul Dominișcanilor, și adesea, după liturghie, se plimbă prin mănăstirea tăcută a cărei peluză de un verde strălucitor se așterne printre arcadele de piatră aurie. Aici vine săși citească scrisorile, să primească ambasadorii, cînd vor săi transmită vești deosebit de importante, și să se reculeagă în nespusa liniște.

Gîndul său fuge la această biserică și la mănăstirea ei, atît în clipele de fericire cît și în cele de disperare. Clădirea cea veche i se pare prea sobră și, în 1492, dă ordin să fie demolată capela cea mare și corul. Bramante e însărcinat cu construcția noului edificiu, acoperit cu o cupolă mare. Lodovico, îi are în vedere și pe Frații Albi, ai căror pași liniștiți îi respectă întotdeauna recuzlegerea, și pune să li se transforme, probabil tot prin Bramante, vechea sală de mese. Pe peretele din fund un pictor lombard, Montorfano, pictează o *Răstignire*, cu personaje multe și agitate, care e terminată încă din anul 1495.

După împăcarea lui cu ducele, i se încredințează lui Leonardo fresca de pe peretele principal, cel care e luminat din plin de ferestrele așezate mai sus, aproape de tavan.

Alegerea subiectului e la îndemînă, fiindcă nimic nu se potrivea mai bine la decorarea unui refectoriu, decît evocarea *Cinei*. De altfel este chiar un subiect deosebit de popular în Toscana, o compoziție ușoară, căci nu trebuia altceva decît să așeze pe un fond de arhitectură și în jurul unei mese lungi, cei doisprezece apostoli, fiecare din ei reprezentînd portretul vreunui cetățean din Florența.

Dar această compoziție tradițională, nu-l mulțumește pe Leonardo. El caută să creeze un echilibru între diversitatea spirituală a personajelor și unitatea formală a acțiunii, o armonie între felurimea reacțiilor individuale și emoția care îi domină pe toți.

În cugetul lui Leonardo, imaginea se desenează cu mai mare iuțeală decît vorba, dar totuși, de data asta, el încearcă să fixeze în scris elementele lucrării sale. Notează o mulțime de idei care-i vin la întîmplare, suscitade de reflecțiunile sale, și de viziunile care cîte puțin se înfiripează: « Unul, care bea, își pune jos paharul și se întoarce către cel care vorbește; un altul încrucișîndu-și mîinile și încrețindu-și sprîncenele îi vorbește vecinului său; acesta cu mîinile desfăcute și pumnii deschiși, ridică din umeri și cascadează o gură mirată. Unul îi vorbește la ureche vecinului său; acesta se întoarce spre el numai urechi: cu o mînă își ține cuțitul, și cu cealaltă pîinea tăiată. Iar altul care ține un cuțit în mînă întorcîndu-se răstoarnă o cupă de pe masă.

Unul își pune mâinile pe masă și privește drept înainte, altul se apleacă în față, acoperindu-și ochii cu mîna, un al treilea se dă îndărăt spre spate, aplecat, pentru a-l privi pe cel care vorbește ». (S.K.M.F. 2 r.f.l.r.). Această primă viziune este revelatoare pentru cristalizarea gîndirii lui Leonardo: ceea ce îl interesează cel mai mult este diversitatea reacțiilor, reflectarea aceluiași sentiment, la firi omenști atît de diferite. Abia în al doilea rînd se preocupă de echilibrul formal și de reprezentarea personajelor în raport cu mișcarea de ansamblu. În timpul lucrului el face o selecție a elementelor notate: elimină tot ce nu-i esențial, tot ce nu sporește calitatea emoției pe care o caută.

Istoria pe care a povestit-o înainte nu este singurul document care ne informează asupra *Cinei*. În momentul în care pictează această frescă mare, el a încetat de a mai fi artistul singuratic lăsat să-și urmeze calea; discipolii săi, precum și lumea care se strînge să caște gura, îl urmăresc în timp ce lucrează; opera lui atrage prea mult atenția generală, pentru ca să o poată isprăvi într-un mod aproape anonim cu liniștea și cu încetineala care îl caracterizează. Acum oamenii stau să vadă ce face, se vorbește despre apucăturile lui, martori oculari își notează impresiile, părinții le povestesc odraslelor lor ce-au văzut, astfel încît nașterea capodoperei are loc, de astă dată, ziua în amiaza mare, ca și cum o poartă s-ar fi întredeschis ca să permită accesul în atelierul creatorului.

A început, ca întotdeauna, prin a căuta modele în stare să exprime cît mai bine o emoție deosebită. « Cînd urma să introducă vreun personaj într-unul din tablourile sale, spune Giovanni Battista Giral di, el chibzuia mai întîi la firea și însușirile lui: dacă trebuia să fie nobil sau vulgar, vesel sau sever, neliniștit sau senin, drept sau rău. După ce îi aprofunda caracterul, se ducea în locurile unde se adunau de obicei oamenii de felul lui. Le studia atent fizionomiile, purtările, gesturile; și ori de cîte ori găsea cîte un amănunt care i-ar fi putut folosi, îl nota numaidecît cu creionul într-un carnețel ce-l purta mereu asupra-și. Tatăl meu, care avea multă curiozitate pentru asemenea lucruri, mi-a povestit de mii de ori că Leonardo folosea cu precădere acest procedeu pentru faimosul lui tablou de la Milano ». Dar

Leonardo nu se mulțumește cu schițe făcute la iușeală, el aduce în atelier și modele. Tehnica frescei, care cere o execuție rapidă, nu prea se potrivește cu metoda sa de lucru, prea înceată și laborioasă. Așa se explică de ce împinge pînă foarte departe lucrarea pregătitoare: face studii amănunțite nu numai pentru capete, dar și pentru mîinile personajelor sale, și chiar pentru picioarele care trebuie să apară sub masă, pentru cutele veșmintelor, pentru mîneci. Creionul roșu de crochiu pe care începe să-l folosească, îi îngăduie să obțină efecte de mare finețe; el preferă linia lui suplă, umbrele ușoare, desenului sec al peniței. Cele mai frumoase desene ale sale aparțin acestei perioade. Bunăoară capul apostolului Filip (Windsor), un cap de adolescent, puțin înclinat, cu ochii prelungi și umezi, cu gura crispată într-o expresie de durere, cu părul mătăsos, mîngîindu-i ovalul curat al obrazilor, întruchiparea frumuseții ideale, așa cum o vedea Leonardo în epoca aceea. Nu mai pictează acei tineri florentini cu nasul scurt și drept, cu ochi rotunji, cu gura prea mică închizîndu-se într-un arc rapid; adolescenții desăvîrșiți ai viselor sale de om matur sînt mai viguroși, totuși aproape feminini prin bărbia plină și gîtul lor ca o coloană albă și grea. Bărbatul de vîrstă mijlocie apare la el sub trăsăturile apostolului Bartolomeu (Windsor) cu fruntea dreaptă și greoaie, cu nasul lung ușor încovoiat, bărbia proeminentă, care trage după sine buza de jos, cu ceafa de taur. Leonardo desenează și fețe de bătrîni cu craniu alungit, cu nasul coroiat, cu gura strîmbă, cu bărbia lungă ascuțită și întoarsă în sus. El îi desenează mai întîi imberbi, pentru ca trăsăturile lor să iasă mai bine la iveală și abia la urmă de tot le adaugă bărbii, scurte și zbîrlite, sau lungi și falnice.

Lucrează cu o înflăcărare și o concentrare neobișnuită la el, ceea ce trădează obsesia unei mari opere. Înainte de a se culca, seara, se gîndește la tot ce a făcut peste zi. Scrutînd întunericul odăiței sale, — preferă încăperile strîmte fiindcă, spune el, încăperile mari îi înlesnesc cugetul și o ia razna, — chibzuiește mult timp și mai tîrziu le va spune discipolilor săi: « Am observat din proprie experiență că este foarte folositor cînd stai culcat în întuneric să încerci de mai multe ori, să-ți

reprezinți în imaginație contururile și formele studiate mai înainte ». (Trattato della Pittura 67).

Dimineața zăbovește mult timp culcat gîndindu-se iarăși « în ceasul cînd mintea este odihnită și cînd trupul este în stare să îndure alte oboseli ». Dar, în unele zile, el sare din pat cum se arată zorile. Lumina e încă șovăitoare și contururile se șterg ca în amurg. Se repede să lucreze și fără a întîrzia fixează o imagine care i s-a arătat în visurile lui treze. E singur pe schele, și toți cei din jur nu mai există. Timpul trece; degeaba vin discipolii să-i aducă aminte că e ceasul prînzului; cu un gest plin de nerăbdare, le face semn să tacă. Puțin cîte puțin lumina se schimbă în jurul său, se saturează de aur, culorile umede au sclipirea smalțului, apoi ziua începe să scadă, umbrele se strîng în unghere, contururile se șterg, iar Leonardo lasă în sfîrșit pensula din mîini ca și cînd s-ar trezi și cu ochii încă absenți, ia calea întoarcerii. Uneori dispare zile în șir, și cînd se întoarce la refectoriu, se mulțumește să-și contemple opera ceasuri întregi, cu brațele încrucișate. Neclintit, mut, își privește țintă lucrarea, cu ochiul limpede, străfulgerat de emoție, ca și cum ar discuta îndelung cu personajele sale, apoi se îndepărtează cu sprîncenele încruntate, cu gura crispată; adesea se întîmplă nici să nu fi pus mîna pe pensulă.

Alteori, în timp ce muncește într-un atelier de la Corte Vecchio, se oprește deodată și sare de la masa de lucru. Străbate străzile în cea mai mare grabă, fără măcar să-și dea seama de căldura năpraznică ce s-a abătut asupra orașului, dă buzna în refectoriu, se urcă pe schelă, ia pensula, pune cu mișcări scurte și repezi ici o lumină, dincolo o pată de umbră și pleacă numaidecît cu zîmbetul celui care lasă în urmă o zi de muncă, dusă la capăt.

Adesea, înalții demnitari bisericești se coboară pînă la mănăstirea Santa Maria delle Grazie, cerînd să vadă pictorul la lucru. Lodovico însuși vine adesea la refectoriu după liturghie. Era însoțit de curteni; moda cerea să fii la curent cu starea în care se află fresca, vestită încă de pe atunci. Elevii lui Leonardo se strîng în jurul său, curioșii zăbovesc, și printre ei tînărul nepot al stareșului, Matteo Bandello, care visează să devină poet, și va deveni vestit ca povestitor. Are o privire proaspătă,

căreia nu-i scapă nimic din ce vede, și mijloace de expresie care-i îngăduie să descrie ceea ce a văzut. Privește și ascultă neîndoiindu-se de valoarea unică a mărturiilor pe care le va transmite astfel viitorimii.

Leonardo, atît de tăcut de obicei, se arată uneori prietenos, chiar vesel. Ascultă bucuros observațiile publicului, «fiindcă un pictor, spune el, nu trebuie să disprețuiască judecata celorlalți, întrucît știm bine că un om chiar dacă nu e pictor, cunoaște formele celorlalți oameni. Dacă le recunoaștem oamenilor puterea de a judeca corect formele naturii, trebuie să admitem că ei au puțința de a recunoaște și greșelile noastre... Ascultă cu răbdare părerile altuia, cugetă bine, încearcă să-ți dai seama dacă cel care te critică are sau nu dreptate și-o făcă. Dacă îi dai dreptate, îndreaptă-ți greșeala, dacă nu, fă-te că n-ai înțeles». (Trattato della Pittura, par. 75).

Credincios acestui principiu, Leonardo ascultă cu răbdare criticile oamenilor care par pricepuți și nu ia în seamă vorbele palavragiilor. Adesea, totuși, firea lui aprigă spulberă bunăvoința pe care o recomandă discipolilor: într-o zi la mănăstire vine bătrînul cardinal de Gurk, Raymond Perauld care, — deși francez de origine — este foarte bine văzut de împăratul Maximilian și se bucură de un frumos venit canonic în Carintia. Auzind vorbindu-se de fresca mare a refectorului, el dorește să-l cunoască pe pictor. Leonardo coboară de pe schelă ca să-l salute pe cardinal, care se arată foarte binevoitor și plin de condescendență. Neînțelegînd faima de care se bucură Leonardo și ca și cum ar fi vrut să-i încerce trăinicia, îl întreabă pe pictor ce randament material îi dau lucrările sale. Pe Leonardo aerul condescendent al cardinalului îl indispuie dar și mai mult îl supără această solemnă bunăvoință preoțească. Oamenii de soiul ăsta nu cunosc nici lupta pentru existență, nici chinurile artistului, și Leonardo se gîndește că singurul mod de a-l impresiona pe cardinal e să-l orbească cu marile lui cîștiguri bănești. Îi răspunde nepăsător și trufaș că primește o indemnizație de două mii de ducăți pe an, fără a mai pune la socoteală darurile și favorurile cu care ducele îl copleșește. Ca un șarlatan oarecare se fălește cu izbînzile lui închipuite, el care, cu cîteva luni mai înainte, se ruga să i se dea măcar un veșmînt. Car-

dinalul dă din cap, cu o uimire jignitoare, și pleacă, după ce Leonardo s'a răzbunat de îngîmfarea acestui ignorant. Pictorul se urcă din nou pe schelă și văzîndu-și mai departe de treabă povestește cu nepăsare cît de copleșiți de onoruri au fost totdeauna artiștii, chiar și la barbari. Citează o veche anecdotă florentină pe care Vasari avea s'o povestească la rîndul său și care, deși lipsită de orice temei, îi măgulea pe toți artiștii fie vestiți, fie necunoscuți: Filipo Lippi plimbîndu-se într-o zi cu niște prieteni pe o corabie, a fost atacat de pirații mauri, dus în țara lor barbară și înlănțuit pe o galeră. Într-o zi, punînd mîna pe o bucată de cărbune el a desenat pe un perete văruiț chipul celui care supraveghea sclavii. Această operă le-a stîrnit maurilor atîta admirație încît s'au grăbit să-l elibereze pe prizonierul lor. Oamenii cei mai primitivi știu să judece valoarea unui artist, adaugă Leonardo, și toți cei care fuseseră de față la convorbirea sa cu cardinalul de Gurk înțeleseseră foarte bine unde bătea.

Leonardo știe de acum înainte să se apere și să-și salveze independența de artist. Într-o zi, starețul mănăstirii, Vincenzio Bandello, se plînge ducelui că cele două personaje principale ale frescii, Iuda și Isus Cristos, n'au fost nici măcar schițate. Cînd Lodovico îl muștră că lucrează prea încet, Leonardo îi răspunde disprețuitor: « Oare preoții știu să picteze? Atunci cum pot ei judeca o creație artistică? » Și adaugă: « Au dreptate; n'am mai pus piciorul în mănăstirea lor de nu știu cînd, dar se înșeală cînd spun că nu cheltuiesc pentru această lucrare nici două ceasuri pe zi ». « Și cum lucrezi, dacă nu te duci acolo? », întreabă Lodovico. « Excelența voastră știe că mai am de făcut capul lui Iuda. Caut o față de om, care să exprime toată ticăloșia Iscarioteanului. De un an și ceva, mă duc zi de zi, seara și dimineața la Borghetto, unde trăiește toată drojdia din Milano, și încă n'am găsit un cap de ucigaș, care să fie pe măsura ideii mele ». Și încheie cu un zîmbet parșiv: « Dacă nu voi găsi nimic, mă voi folosi de trăsăturile acestui stareț, care m'a pîrît înaintea excelenței voastre și care de altminteri se potrivește numai bine cu ceea ce vreau. Mă gîndeam la asta de mult timp, dar șovăiam, nevrînd să-l fac de rîs în propria lui mănăstire ».

Amenințarea asta mascată, îl face pe Lodovico să rîdă cu hohote; vorbele de duh au greutate, se răspîndesc foarte repede și starețul, înspăimîntat, încetează de a-l mai pîrî. Totuși, el nu va putea împiedica legenda care-l va învălui, înfățișîndul viitorinii sub chipul lui Iuda din *Cina cea de taină*.

Leonardo a descoperit totuși modelul atît de căutat și îi fixează trăsăturile ascuțite, fața ștearsă, încă imberbă (desenul de la Windsor). Nui mai lipsește decît capul lui Cristos și, așa cum l-a căutat pe Iuda prin cartierul rău famat al orașului, acum caută pentru chipul luminos al Mîntuitorului, un model printre tinerii de la curte. După o veche legendă, această cercetare ar fi rămas zadarnică și Leonardo, deznădăjduit, s-a dus să se plîngă vechiului său coleg, Bernardino Zenale, care l-ar fi muștrat că făcuse o mare greșală înfrumusețînd atît de mult două dintre personajele sale — apostolii Filip și Iacob — încît cu greu ar fi putut găsi o figură sublimă care să-i depășească. Bernardino Zenale l-ar fi sfătuit să lase neisprăvit chipul lui Cristos, și Leonardo i-ar fi urmat sfatul mulțumindu-se să indice, doar, personajul, arătînd prin aceasta că omul nu este în stare să înfățișeze perfecțiunea divină.

Totuși, Leonardo nui omul care să se mulțumească numai cu o simplă indicație, să dea înapoi înaintea unei piedici, oricît ar fi ea de mare. Cu cît căutările lui se dovedesc mai zadarnice, cu atît se îndărătnicește să descopere un model pentru a întrupa Dumnezeuirea într-o făptură omenească. În sfîrșit, într-o bună zi triumfă: a găsit la Alessandro din familia Carissimi din Parma o pereche de mîini cu care îl poate înzestra pe Crist — și în același carnet, notează această frază obscură: « Cristos — tînărul conte, cel al cardinalului de Mortaro » (S.K.M. II f. 78/b).

După ce fixează trăsăturile Mîntuitorului, lucrul merge foarte repede. În cele din urmă, cînd schelele sînt desfăcute, fresca apare pe zid ca o fereastră largă tăiată într-o lume miraculoasă. La prima aruncătură de ochi s-ar părea că Leonardo continuase însăși lumea reală și atmosfera refectorului, transpusă într-o adîncime fictivă. Masa — care ocupă toată lărgimea frescii — este aidoma cu cea pe care mănîncă călugării. Fața de masă brodată cu albastru, care o acoperă, parcă ar fi fost scoasă dintr-

unul din sertarele lor de albituri, cutele sînt încă țepene, ca ale lenjeriei proaspăt întinse. Fundalul decorului continuă în racursi arhitectura simplă a sufrageriei. Pe rețele pare străpuns de trei ferestre, care îți îngăduie să-ți plimbi privirea spre țăriile nețarmurite și peisajul binecunoscut, străbătut de un rîu argintiu, cu dealuri care se pierd într-un orizont de cețuri albastre. Dar la această fereastră din mijloc, unde privirea se oprește pe loc, se sfîrșește lumea realului. Cristos a fost plasat de Leonardo pe un fundal deschis, încadrîndul parcă în lumină. Nu-i decît un artificiu, dar un artificiu de o perfecțiune tehnică inegalabilă, menită să izoleze capul lui Cristos, și-l detașează de mulțimea celorlalte personaje, să întocmească în jurul său un spațiu luminos care-l leagă de o altă lume. Chipul lui Cristos este aproape nemișcat, abia înclinat. Privirea lui, pornită în depărtări unde nu mai întîlnește niciun chip omenesc, e acoperită pe jumătate de pleoape grele. Buzele sale s-au ferecat peste vorbele amare abia rostite: « Unul din voi mă va vinde ». Brațele sale cad greoi pe masă; dreapta se reazemă de încheietura mîinii, palma se întinde într-un gest de ocrotire aproape involuntar, neputîndu-se parcă abține. Dar stînga este cu totul abandonată pe masă cu palma întoarsă, deschisă, într-un gest de supunere totală, gestul unui om sacrificat, care își cunoaște și își acceptă soarta.

În jurul mesei mai plutește ecoul vorbelor abia rostite, și se răsfrînge într-un tumult care nu cunoaște resemnarea mută a mîinii lui Cristos. Apostolul Iacob (cel Mare) pare că repetă « cu o gură uimită » fraza fatală, cum ai repeta un cuvînt al cărui înțeles nu l-ai pătruns încă. Cu pieptul său lat și bărbătesc, cu brațele sale date în lături s-ar părea că ar vrea să se apere de acel neînțeles și în același timp să se ofere pentru ocrotirea stăpînului iubit. Apostolul Toma, cu chipul inteligent, cu nasul ascuțit, privirea cercetătoare, ridică degetul arătător cu un gest interogativ, gestul scepticului etern, care nu se lasă convins cu una cu două. Dar la dreapta lui Iacob, e cel ale cărei reacții sînt mult mai iuți decît gîndurile, apostolul Filip, care sare de pe scaunul său și se năpustește cu capul înainte, brațele încrucișate pe piept. Ochii lui scăldați în lacrimi, gura îndurerată, mîinile sale crispate, pledează cu vehemență pentru

nevinovăția lui. Emoția care cuprinde cele trei personaje urcă spre figura nemișcată a lui Cristos, îl înconjură fără să-l atingă, desfășurându-se peste grupul de personaje din dreapta lui. Discipolul preferat al lui Cristos își lasă capul în jos ca nimicuit de suferință. Gestul mâinilor sale împreunate, este al unui om care știe că a pierdut totul, care nu mai întreabă, nu se mai revoltă și care se lasă nimicuit de chinul său neputincios.

În opoziție cu suferința pasivă a sfântului Ioan, este indignarea unui om activ, cu fruntea dură și îndărătnică; profilul foarte pronunțat al sfântului Petru atinge aproape chipul stins în supunere al vecinului său. Mîna lui grea se așează frămîntat pe umărul său, vrînd parcă să-l scuture din toropeală, în timp ce dreapta lui strînge inconștient cuțitul pe care al vrea să-l împlînte în inima trădătorului.

Cu o îndrăzneală uimitoare, Leonardo a cutezat să-l plaseze lîngă Sfîntul Ioan pe Iuda, pe care de obicei pictorii din quattrocento îl izolau pe banca din față ca pe un ciumat a cărui trădare ar fi fost dinainte cunoscută de toți. Pictorul nostru e mai bun psiholog decît predecesorii săi și știe că în viață trădarea se învecinează cu încrederea, și că ea lovește cu atît mai bine ținta cu cît stîrnește în inima celui alt un sentiment de iubire. Pe lîngă temeinica lui cunoaștere a oamenilor, Leonardo dispune și de mijloace superioare care-i îngăduie să-l însemne pe trădător cu un artificiu tehnic. Așa cum l-a scăldat pe Cristos în lumină, în modul cel mai firesc îl împinge pe Iuda în umbră; dînd instinctiv înapoi în fața violenței Sfîntului Petru, înfiorat parcă de conștiința lui vinovată, se retrage din cercul de lumină; profilul său de pasăre de pradă se detașează ca singura figură întunecoasă, cu atîta precizie, încît gestul cu care și apucă punga pare de prisos.

Vîrtejul tulburării ce urcă spre Cristos și care se sfarmă de imobilitatea lui e continuat în dreapta și în stînga de grupuri de personaje suplimentare. Leonardo, arhitectul, matematicianul, veșnic preocupat de echilibru, face să izbucneasă mișcarea în stînga, potolind-o nițel în dreapta tabloului, spre a compensa gestul mare al sfîntului Filip. La stînga lui Cristos se află Sfîntul Matei: om comunicativ, care simte nevoia să discute. A sărit cu brațele întinse, făcînd un apel la tovarășii săi —

cum pot accepta ceva cu neputință de admis? Întrebarea lui vehementă e reluată de apostolul Tadeu, dar în felul bărbaților maturi și cumpăniți, deprinși cu suferința. Amîndoi, în spaima lor, se întorc spre apostolul Simion, însă acesta se mulțumește să-și deschidă larg mîinile lui cu degete subțiri și lungi, cu gestul firesc al unuia care nu știe nimic din cele întîmplătoare.

Marea subtilitate psihologică a lui Leonardo a făcut ca vîrtejul unei emoții generale să se termine cu tactul și prudența unui bătrîn. Ceea ce se petrece înăuntrul ființelor omenеști este subliniat de curba mișcării de ansamblu, care urcînd către silueta verticală a Sfîntului Simion, se sfarmă dintr-o dată de capul său de medalie romană, cu nasul subțire, puternic, cu colțurile gurii lăsate în jos, într-o expresie de amărăciune.

La celălalt capăt al mesei, apostolul Bartolomeu s-a ridicat să-și pună și el o întrebare Sfîntului Simion. Se apleacă înainte, rezemat de masă cu amîndouă mîinile și îl întrebă cu privirea lui înfrigurată. Această chemare ce răsună de la un capăt la celălalt al mesei stabilește legătura psihologică dintre cele două părți ale frescei, după cum stabilește și un echilibru formal, de profil ridicat în dreptul altui profil, de verticală contra verticală. După ce a închis cercul mare al mișcării, Leonardo, cu o stăpînire desăvîrșită a mijloacelor sale, face ca agitația să se stîrnească încă o dată în stînga tabloului, ca un vîrtej ce se rotește în jurul lui înainte de a se potoli. Lîngă capul chinuit al lui Bartolomeu se înalță profilul încremenit al Sfîntului Iacob (cel Mic); tulburarea primului contrastează cu gestul ușor cu care Iacob atinge umărul Sfîntului Petru; silueta Sfîntului Andrei îi domină pe amîndoi cu forța ei formală și spirituală. Sprîncenele moșneagului se ridică într-o întrebare mută; fruntea pleșuvă i se încrețește; gura căzută și palmele mîinilor sale întoarse în afară sînt o chemare la liniște, chemarea veșnică și veșnic deșartă a înțeleptului.

Viziunea uluitoare a frescei refectoriului din mănăstirea Santa Maria delle Grazie, a însemnat pentru contemporani descoperirea unei lumi noi. Leonardo a realizat acest tur de forță de a reproduce de unsprezece ori același sentiment cu toate nuanțele psihologice ale unui caracter individual. Niciun indiferent, niciun spectator

reduc la un simplu rol decorativ nu atenuează atmosfera dramatică a tabloului său. El l-a compus din treisprezece tragedii intime, făurind o unitate în care emoția se propagă de la om la om, se ciocnește și se accentuează potrivit firii fiecăruia, pînă ce ajunge o tulburare colectivă. Oricît de firească și de înțeles ar fi această emoție, ea nu mai e totuși un sentiment obișnuit ce ar putea avea loc în viața de zi cu zi . . . Încăperea în care se desfășoară drama pare o prelungire a refectoriului, fața de masă, farfuriile, paharele dau și ele impresia că abia au fost scoase din dulap, iar personajele seamănă cu ucigașii lui Barghetto sau cu contele de Parma; și totuși, întreg ansamblul este simplificat; oamenii aceia, ale căror costume nu-i situează în nici o epocă precisă, sînt eroii unei drame ce depășește prezentul îngust. Ei sînt totodată oameni de rînd și supraomeni, ca tot ce se petrece în preajma lor. Niciînd, în jurul acestei mese, prea scurtă și prea strîmtă, n-ar fi putut să încapă treisprezece inși, și Leonardo știe acest lucru tot atît de bine ca orice privitor din public, dar, fără a șovăi, el a jertfit verosimilul, unui efect artistic.

Cu *Cina cea de taină* începe o eră nouă în artă. Leonardo, născut chiar în miezul quattrocentoului florentin, va fi gregarul epocii sale. De altminteri, el nu se mulțumește să semene grăunțele unei arte noi: îi asigură și înflorirea. Tuturor personajelor supraomenești de mîine, tuturor urmașilor apostolilor săi, el le deschide calea viitorului, Dumnezeuului tată și profeților din Capela Sixtină, precum și filozofilor greci. Dar el nu se mărginește doar să-și dea peste cap secolul, în așa măsură încît nici începutul, nici sfîrșitul său nu mai sînt de recunoscut. Exerciță o puternică înrîurire asupra secolelor viitoare, începînd cu imitatorii lui grăbiți, și pînă la epigonii săi din vremuri mai îndepărtate, devenind o obsesie pentru conștiințele artistice. *Cina* este ca un izvor miraculos, la care fiecare vine să se amețească, sau să se dezmețască, descoperind brusc luciditatea, însușindu-și și compoziția, și tipurile, și gesturile, chiar și faldurile veșmintelor, pînă cînd această uriașă moștenire va fi risipită sub formă de bani mărunți.

Fresca de la Santa Maria delle Grazie n-are efectul uluitor al calului lui Francesco Sforza, care a fost o desăvîrșire unică, inimitabilă, a cărei taină n-o posedă

decît Leonardo. *Cina* este un manual de artă nouă, pe care îl poți desluși cu ușurință. Emoția trăită de contemporanii săi s-a transmis cu iuțea în cercuri din ce în ce mai mari pe care nici timpul, nici evoluția concepțiilor artistice nu l-au putut micșora.

Leonardo însuși a simțit cîte învățăminte, cîte inspirații conținea opera sa. Înclinarea lui pedagogică îl îmboldește s-o explice el însuși, să transmită propriile sale experiențe acumulate. Ar fi vrut să educe o generație întreagă de artiști care n-ar mai fi avut nevoie să bîjbîie, să se rătăcească, adesea să se mărginească la simpla imitare a unui maestru. Încredințat că e în stare să descifreze însăși enigma creației, se hotărăște să scrie un « Tratat despre Pictură ».

Opera lui se caracterizează printr-un mare dispreț față de simpla împărtășire a tehnicii profesionale: « Pictorul care desenează după practică, îndrumat doar de criteriul ochilor, este ca o oglindă care reflectă în mod inconștient toate lucrurile ce i se înfățișează ». (Cod. Atl. f. 75 a.). Predilecțiile lui Leonardo pentru munca intelectuală, pentru cunoaștere, *cognitione*, domină tot Tratatul: « Acei care se apucă de practică fără cunoștințe, sînt ca marinarul care se urcă pe o corabie fără vîsle, nici busolă, și care niciodată nu știe unde merge ». (S.f. 8 r.) El recunoaște totuși că anumite cunoștințe nu pot fi împărtășite, și că pictura este o știință care nu poate fi însușită de acela « căruia natura nu i-a dăruit-o », *a chi la natura non lo concede*.

Dar el afirmă de îndată fără să bage de seamă că se contrazice, că dintre toate științele, aceea de pe urma căreia se trag cele mai multe foloase este știința cea mai lesne de împărtășit și că prin urmare, știința care nu poate fi învățată ușor, care nu-i *comunicabilă*, e cea mai puțin utilă. În felul acesta subliniază el importanța picturii care poate fi înțeleasă de toate generațiile din univers. (Trattato della Pittura, par. 7).

Dominat de curiozitatea sa intelectuală, de o sete de cunoaștere care e mai puternică la el decît pofta de viață, conștient de propria lui forță, el prezintă cazul său excepțional ca o regulă generală, și merge pînă acolo, încît declară că intelectul și inspirația, cunoașterea și sensibilitatea sînt riguros identice. « Pictura este cel mai mare proces spiritual » *la pittura è di maggior discorso*

mentale (Trattato della Pittura, par. 40), spune el adresându-se unui tip de artist cu totul aparte. E drept că pune ca titlu unui paragraf: «Din viața unui pictor filozof», și cu toate că mai târziu șterge cuvîntul filozof, totuși nu-i mai puțin adevărat că s-a gîndit întotdeauna la această ființă unică, care îi este atît de asemănătoare. După obiceiul timpului, își însoțește studiul teoretic cu o lucrare, care e o confruntare între toate artele, menită să dovedească superioritatea picturii. Această *Parragone* între pictură, muzică, poezie și sculptură, se reduce la un discurs dialectic, inspirat din întrecerile oratorice între poeți, pictori, arhitecți, ingineri, umaniști, teologi, învățați, foarte la modă pe vremea aceea.

Luca Pacioli afirmă că un astfel de duel s-a desfășurat în fața lui Lodovico în 1498, la 18 februarie, iar printre participanți Pacioli numește pe Ambrogio da Rosate, Galeazzo di San Severino și pe Leonardo da Vinci. Această confruntare ne dă o idee despre «teribila putere de convingere», pe care Vasari o atribuia lui Leonardo: «Dacă disprețuiești pictura, singura inițitoare a tuturor operelor apropiate naturii, disprețuiești cu siguranță o născocire subtilă, care cu o finețe filozofică, observă esența tuturor formelor, mărire și șesurile, plantele și animalele, ierburile și florile, învăluite de umbre și lumini. Aceasta este într-adevăr o știință și fiica legitimă a naturii, natura însăși a zămislit pictura. Ca să fiu și mai precis, să zicem că e nepoata naturii, întrucît toate lucrurile vizibile au fost zămislite de natură și de vreme ce din ele s-a născut pictura, putem spune pe drept cuvînt că pictura e nepoata naturii, ruda lui Dumnezeu». (Trattato della Pittura, par. 40).

Sculptura n-ar putea să rivalizeze cu pictura: «eu pot să-mi dau seama, fiindcă le practic pe ambele în aceeași măsură», spune Leonardo. Ascuțimea sensibilității sale de artist se dezvăluie în următoarea observație: «Sculptorii nu pot reprezenta nici corpurile transparente, nici corpurile luminoase, nici răsfrîngerea luminii, nici suprafețele lucioase ca ale oglinzilor, nici negura, nici cerul acoperit». (ASH I f. 10).

Leonardo, estetul cam pedant, care se scîrbește ușor de ceea ce e murdar sau grosolan, care ocolește urîtenia și vulgaritatea, condamnă în sculptură ceea ce, după părerea lui, o apropie prea mult de meșteșugurile manuale.

În timpul lucrului sculptorul e nădușit tot, praful de marmură îi năclăiește obrazul, cioburi de piatră îi umplu pînă și părul, atelierul său e murdar și ticsit. În timp ce pictorul, îmbrăcat elegant, într-un atelier spațios, mobilat după gustul său, mînuiește pensula ușoară cu mîinile sale îngrijite, în ritmul unei muzici sau al unui poem armonios. Singurul avantaj pe care Leonardo îl recunoaște sculpturii este durata operelor; dar se grăbește să adauge că tablourile pictate pe cupru sînt la fel de durabile. (*Trattato della Pittura*, par. 19). Argumentările sale devin deosebit de subtile cînd confruntă pictura cu poezia. Nu pierde ocazia să exagereze cînd dă exemple despre efectul produs de tablouri. Cu același ton nepăsător cu care vorbea cardinalului de Gurk despre cîștigurile sale fabuloase, susține că a văzut cu ochii lui portretul unui tată de familie, spre care își întindeau mîinile copiii săi, în timp ce cîinele și pisica îi cerșeau alintarea, « într-adevăr un spectacol minunat de privit ». (par. 8). Și luîndu-se la întrecere cu imaginația mai vorbește (par. 15) despre cîinii pe care îi văzuse lătrînd la cîinele dintr-un tablou, rîndu-nele care veniseră să se așeze pe barele unei ferestre pictate.

Pictura « care reprezintă nemișlocit operele naturii, n-are nevoie nici de interpreți, nici de comentatori », spune malițios Leonardo, gîndindu-se la o anume interpretare a textelor, îndeletnicire îndrăgită în epoca lui. Ura lui personală răbufnește în această exclamație împotriva părtinirilor de care se bucură poezii, care sînt mai bine plătiți pentru dedicarea unei cărți chiar mediocre, decît pictorii pentru capodoperele lor: « Ați surghiunit pictura printre artele mecanice ». Și adaugă « Cu siguranță, dacă și pictorii ar fi în stare să-și laude operele în scris, cum o faceți voi, nu i-ar fi îngăduit picturii să cadă într-o asemenea disgrăție ».

Respinge cu același ton disprețuitor argumentul că poezia are o durată veșnică, căci « lucrările unui căldărar sînt și mai durabile decît ale voastre și ale noastre ». (par. 19). Se joacă iscusit cu argumentele, chiar prea iscusit. « Iar dacă zici că pictura este o poezie mută, pictorul ar putea spune la fel că poetul execută o pictură oarbă. Judecați care e un rău mai mare: să fii mut sau orb? » Insistă, apăsînd pe argumentarea lui de sofist: 222

«Să vedem ce este mai aproape de om: numele sau imaginea lui. Numele omului se schimbă după fiecare țară, în timp ce forma nu i se schimbă decît la moarte... ». Ca maestru în dialectică el merge și mai departe: «Ia un poet care descrie frumusețea unei femei iubitelui ei, ia un pictor care o reprezintă și vei vedea prea bine unde împinge natura pe judecătorul înamorat». Conchide triumfător: «Pune în scris numele Domnului, așază alături portretul său și vei vedea care din aceste obiecte va fi mai venerat». (Trattato della pittura, par. 19). Dar gîndirea lui Leonardo trece dincolo de acest joc gratuit, el vrea să construiască un sistem estetic atotcuprinzător, care de altminteri va fi adesea în contradicție cu argumentele din *Paragone*. Leonardo s-a pornit să prezinte pictura ca o imitație atît de perfectă a naturii încît copiii, cîinii, pisicile, rîndunelele luau fără șovăială lucrurile pictate drept obiecte reale. «Meritul acestei arte este de a dărui ochiului . . . celui mai nobil dintre simțuri . . . aceeași plăcere pe care îl dăruiește lucrul creat de natură». Dar de fapt, Leonardo nu se gîndește de fel la artă după felul în care ar prilejui iluzii, acestea nu sînt decît argumente într-un duel oratoric, în care se lasă prins de propria lui elocință, pentru a se reîntoarce la adevărata lui filozofie artistică. Legea, stăpînă a creației pe care o numește Necesitatea, constrînge spiritul artistului să se transforme în însăși spiritul naturii, să devină interpretul realității. Mulțumită imaginației sale artistul completează natura, trece peste hotarele ei, face o alegere judicioasă între bogățiile ei neorînduite; adună cele împrăștiate de ea, elimină ceea ce ea îngrămădește, accentuează ceea ce ea indică, ocolește cu dibăcie ceea ce vrea ea să-i impună, caută și descoperă cei ascunde, creează o lume pentru el însuși, peste care e stăpîn, mulțumită puterii minunate a mîinilor sale. «Dacă pictorul vrea să vadă frumusețile de care e înamorat, de el depinde să le creeze. Dacă vrea să vadă lucruri monstruoase, care trezesc groaza, altele caraghioase și vrednice de rîs, sau cele care trezesc mila, e stăpîn, ba chiar Dumnezeu. Dacă vrea să creeze meleaguri și pustiiuri, locuri umbrite și răcoritoare pe zăpușeală, le poate înfățișa la fel ca și ținuturile călduroase pe ger. Dacă vrea să vadă văi sau șesuri care se întind la picioarele munților, dacă dorește să vadă

marea la orizont, e stăpîn peste ele. Într-adevăr, tot ce există în univers prin fire, adeva sau în imaginație, el creează mai întîi în cugetul său, pe urmă, cu ajutorul mîinilor sale. Acestea sînt atît de perfecte încît clădesc o armonie proporționată, simultană, adunată într-o singură clipă, care poate fi cuprinsă dintr-o singură privire, așa cum se face pentru lucrurile reale». (Trattato della Pittura, par. 13).

Apoi Leonardo dezvăluie concepția lui personală despre plăcerea artistică. În comparația lui dintre pictură și poezie, el povestește că într-o zi i se adusese regelui Mathias un poem însoțit de portretul iubitei sale. Regele închise cartea pentru a se întoarce spre tablou, explicîndu-i poetului indignat: «Nu știi tu oare, că sufletul nostru este compus din armonie și că această armonie nu se poate zămisli decît cînd legătura dintre obiecte sau totalitatea lor se face văzută sau auzită; nu vezi oare că în știința ta această proporționalitate creată în aceeași clipă nu există, că dimpotrivă, o parte se naște după cealaltă și că următoarea nu poate trăi înainte ca precedenta să fi murit.» (27).

Asta de fapt nu este imitarea naturii, ci o selecție făcută în vederea unei armonii necesare care pentru Leonardo este factorul esențial al bucuriei artistice. Al doilea factor este simultaneitatea percepției numită de Leonardo și iuțea — *prestezza* — sensibilității senzoriale, sinteza care e în același timp preludiul și rezultatul instinctului creator. Această noțiune pe care Leonardo o exprimă deocamdată într-un mod greoi, dar pe care o ilustrează limpede în operele sale, îl face să depășească concepția artistică a epocii sale, care a găsit în prezentarea realului scopul și sensul său. Leonardo se liberează în mod conștient de real, îl subordonează placului său, îl amplifică, golește Quattrocento-ul de conținutul său, pentru a da viață artei noi.

Arată realizările către care năzuiește această artă nouă, spunînd că pictura «e cu mult mai minunată decît toate celelalte arte». Mai spune de asemenea «că în comparație cu pictura, sculptura cere un mai mic efort spiritual, că ea pune mai puțin la contribuție măiestria». Această evaluare a artei după greutățile învinse, este o atitudine cu totul personală a lui Leonardo, și din această atitudine izvorăște pentru el efectul artistic, ulu-

irea stîrnită în spectator. Leonardo a orientat arta nouă către această țintă mai curînd prin exemplul său, decît prin învățămintele sale teoretice. Dar el nu-și dă seama că în același timp îi însămîntează și germenii morții, lăsînd astfel cîmp liber scamatoriilor tehnicii, prestidigitatorilor manierismului. El însuși n-a încetat niciodată lupta cu dificultățile și această luptă era plină de temeri, o luptă corp la corp cu materia, a cărui rezultat rămîne veșnic îndoielnic pentru conștiința creatoare.

Leonardo descrie el însuși lupta care s-a dat în el, cînd spune: «Pictorul se ceartă și rivalizează cu natura». Lomazzo care auzise atît de mult vorbindu-se despre Leonardo de către intimii săi, raportează această trăisătură caracteristică a neliniștii care sălășluiește în el: «Cînd Leonardo se așeza în fața unui tablou părea cuprins de spaimă». De cîte ori se afla în fața unei sarcini noi — de la începuturile sale pînă la înflorirea deplină a măiestriei lui — Leonardo simte aceeași neliniște urcînd în el, strîngîndu-i grumazul și de fiecare dată dă aceeași bătălie ca împotriva unui inamic personal. Înarmat cu știința lui vastă, cu virtuozitatea sa tehnică, lucid pînă în miezul instinctului său creator, el se îndoiește de o dată de sine, ca biruit dinainte de măreția lucrului pe care-l întreprinde și uneori restriștea lui este atît de puternică, încît lasă să-i cadă brațele în jos, istovit. Dintre cei apropiați care au înțeles acest chin, Lomazzo îl descrie cel mai bine în felul lui, după cum urmează: «... Leonardo nu isprăvea niciodată un lucru început, închipuindu-și sublimul la o asemenea scară încît vedea greșeli pînă și în operele care pentru alții aveau aparența minunilor».

Dar Leonardo știe el însuși că tocmai din această neliniște și din această îndoială se nasc adevăratele capodopere. A spus-o în mai multe rînduri: «Artistul a cărui operă depășește judecata e un jalnic maestru. Desăvîrșirea o va atinge numai acela a cărui operă este depășită de propria lui judecată». (Par. 57). Aceeași idee el o rezumă în această formulă izbitoare: «Pictorul care nu se îndoiește de sine însuși nu va face mare lucru». (62)

Spiritualicește izolat, reducînd totul la el însuși, după cum deduce totul din el însuși, Leonardo este departe de a-și închipui că teoriile lui artistice, culegerea de

reguli (și când scrie regulă — *regola* — el dă acestui cuvînt strășnicia unei legi) vor sluji în cele din urmă la înăbușirea acestei restriști creatoare, la reducerea îndoielilor, la înlocuirea prin rutină, a acelei *fatica d'ingegno*, căreia îi arată atîta prețuire. O clipă numai pare să se îndoiască de primejdiile unui procedeu prea sistematic, și previne: «Dacă vrei să adopți regulile în momentul în care compui, n-ai să ajungi niciodată la capăt și vei crea confuzie în operele tale». (Cod. Atl. f. 218 v.)

Dar acesta nu-i decît un avertisment trecător pe care-l uită foarte repede, pentru că altfel riscă să se lipsească de bucuria ce o încearcă de ași împărtăși experiențele posterității, de a le formula în chip de reguli. Iar experiențele acestea sînt atît de personale, încît el face lege din însăși bogăția propriei sale imaginații, a sensibilității sale cu totul deosebite, pînă și a însușirii sale de a visa treaz. Așa se face că recomandă discipolilor săi ceea ce el numește: «O nouă descoperire a speculației». Se grăbește totodată să adauge că ea poate să «pară neînsemnată și aproape vrednică de rîs», dar că ea este mult folositoare pentru a da imbold gîndirii: «Ea consistă în a fixa pereți acoperiți cu pete sau făcuți din pietre multicolore, în momentul în care vrei să născoci, să pictezi un peisaj ca fundal, și în aceste pete și pietrării, vei desluși deîndată diverse cîmpii, fluvii, stînci, arbori, văi întinse, coline mari și mici; vei mai vedea de asemeni și bălăii, mișcări ample, chipuri ciudate, veșminte curioase și o sumedenie de alte lucruri încă, pe care le vei reproduce într-o formă împlinită și fericită, fiindcă pe acești pereți pățați se întîmplă același lucru ca și în dangătul clopotelor în care poți recunoaște toate numele și toate cuvintele ce trăiesc în închipuirea ta». (AS. HI. f. 22 v.)

Astfel se explică de ce visează ore întregi în fața zidurilor dărăpănate la ceasul cînd lumina scade sau cînd norii acoperă strălucirea soarelui. Imagini fantastice îi apar; asistă la bălăii sîngeroase desfășurîndu-se între vîrtejuri de praf și trîmbe de fum; chipuri răsar chiuite, groțești sau pline de o negrăită dulceață. Din adîncul zării el vede înaintînd umbre bizare cum n-a mai văzut niciodată și care îi devin dintr-o dată mai cunoscute decît fața unui prieten. Iar deseori cînd

aude vuietul clopotelor în timpul plimbărilor sale singuratic, regăsește în sunetul lor nume de mult uitate, vorbe duioase, pe care nu le mai rostește și atunci i se pare că rătăcește printr-un oraș necunoscut și că se aude deodată strigat pe numele mic din copilărie.

Lecțiile de sensibilitate pe care le dă ucenicilor săi, sînt oare înțelese de aceștia? sau în ochii lor căsați, cînd îl privesc, admirația se amestecă cu puțină teamă? Leonardo are mulți ucenici în această perioadă, nu numai ca să-și satisfacă gusturile pedagogice, dar și ca să-și sporească modestele lui venituri. Printre notele sale se întîlnesc adesea numele a doi discipoli: Marco — poate Marco d'Oggiono — care va fi mai tîrziu un pictor sfios și Gean Antonio — Giovanni Antonio Boltraffio — cel mai înzestrat din toți elevii săi. El se trage dintr-o veche și foarte bună familie din Milano, atît de veche și de bună încît membrii ei socotesc această carieră artistică nepotrivită cu starea lor socială și vor spune pînă la mormînt că Gean Antonio nu se apucase de pictură decît pentru plăcerea lui. Prietenul lui Antonio, poetul Casio, de fel din Bologna, îl numea « singurul elev al lui Leonardo ». Boltraffio avea destulă sensibilitate într-adevăr, ca să asimileze cîteva elemente din geniul maestrului, în asemenea măsură încît capodopera sa *Frumoasa cu podoaba pe frunte*¹ a putut să treacă secole întregi drept un tablou al lui Leonardo. Dar el practică arta ca amator și își întrerupe deseori lucrările ca să întreprindă cine știe ce misiune diplomatică. În clipele de răgaz pe care i le lasă funcțiile oficiale, el pictează efebi cu gesturi efeminate care suferă păstrîndu-și frumusețea ca *Sfîntul Sebastian* — sau se îndrăgostesc de propriile lor farmece ca *Narcis* din Galeriile Uffizi. Cînd își pictează prietenii, ei sînt « mai frumoși decît i-a făcut natura », după cuvintele poetului Casio pe care Boltraffio l-a pictat de asemeni, cu părul lung, cu buzele senzuale și frumos desenate, cu o gropiță în bărbie și cu gîtul rotund și alb ca al unei femei. Pentru ucenicii săi și pentru generațiile viitoare de elevi, Leonardo a scris « Tratatul despre Pictură » cu nevoia omului care simțind că îmbătrînește, vrea să dăinuiască

¹ *La belle feronnière* (Luvru), considerată și astăzi de numeroși specialiști drept opera lui Leonardo (N.r.r.)

lăsînd o moştenire unui tineret receptiv. Dar ceea ce îi împărtăşeşte el, în afara regulilor tehnice, este bilanţul propriilor sale necazuri, plin de o înţelepciune amară şi dezămăgită: « Pictorul trebuie să fie singuratic », nu încetează el de a repeta. Singurătatea este condiţia oricărei munci creatoare. Cînd eşti singur, eşti numai al tău, dacă stai cu un prieten, nu eşti al tău decît pe jumătate, şi eşti cu atît mai puţin cu cît ieşirile tale în lume te acaparează mai mult ». (Par. 50.)

Acest avertisment ce revine des sub pana lui, anume să nu te risipeşti, să nu te laşi năpădit de fiinţele omeneşti, să fii tot atît de avar cu tine însuşi, cum poate fi cel ce trăieşte prins în urzeala lumii.

Leonardo le dă ca exemplu ucenicilor propria sa cum-pătare şi viaţa de lipsuri: « Trebuie să înţelegi că nu-ţi trebuie mulţi bani ca să trăieşti, şi dacă ai mai mult decît îţi trebuie, nu vei cheltui toţi banii şi prin urmare aceşti bani nu vor fi ai tăi. Comoara de care nu te foloseşti aparţine tot atît de bine şi altuia, şi tot ce câştigi, fără ca aceasta să slujească traiului tău cade în mîinile altora, în ciuda ta şi fără nici un folos ». (Par. 61.)

El însuşi duce într-adevăr o viaţă de ascet. Totdeauna notează pînă la ultima leţcaie ce cheltuieşte pentru pîine, zarzavaturi şi carne, destinate mai mult ucenicilor decît lui. După socotelile sale, el cheltuieşte treizeci şi unu pînă la treizeci şi doi *soldi* pe zi, gospodăria lui e aceea a unui om pentru care chibzuiala a devenit a doua natură, a unui singuratic ce primeşte rar musafiri. Printre notele sale de cheltuieli casnice se întîlnesc cîteva nume ce indică o prezenţă feminină în casă. În primul rînd menţionează pe o oarecare Lucia, apoi consemnează faptul că o anume Caterina a sosit la el pe ziua de 16 iulie 1493. Caterina se îmbolnăveşte şi e dusă la spital unde moare şi Leonardo plăteşte cheltuielile de înmormîntare. Aceste cheltuieli sînt destul de mari şi fără îndoială că răposatei i se făcuse o înmormîntare frumoasă, întrucît pe foaia de socoteli care se ridică la o sută douăzeci de soldi sînt trecuţi opt preoţi şi o mulţime de lumînări. Moartea la Milano costă mai scump decît viaţa, fiindcă un doctor care îngrijise bolnava nu primise decît doi soldi.

Cheltuielile de înmormîntare, asemănarea prenumelui au putut face pe unii să creadă că era vorba de mama

lui Leonardo, venită la Milano ca să moară în brațele feciorului său. Dar nimic nu sprijină această ipoteză. Deși Leonardo nu vorbește niciodată de originea lui umilă și se lepădase de toți ai săi, spiritul de familie era atât de puternic pe vremea lui încît n-ar fi ascuns dacă femeia aflată pe patul de moarte îi era mamă. Caterina a fost fără îndoială o simplă menajeră, una din acele femei din popor, de un devotament tăcut și de care Leonardo se vede că a fost foarte mulțumit, căci el care cîrtește atât de repede împotriva celor din preajma sa, nu se plînge niciodată de prezența acestei femei șterse.

În acest cămin modest, Leonardo s-a ferecat în singurătate, nimic nu pare să-l mai miște, nimic nu-l alungă scîrba de oameni. Hotarele lumii lui închise sînt cîtreie rate de prezența ciudată a unei fături a cărei fire este tot atât de nesigură ca și rolul pe care-l joacă în viața lui Leonardo. Micul Giacomo a devenit, de cînd trăiește sub acoperișul lui Leonardo, tînărul Salai. Dar el nu s-a prea schimbat, pentru că, pe foile de socoteli ale anului 1497, Leonardo notează, în felul său laconic: « Salai a furat bani ». Totuși el continuă să-l copleșească cu daruri, îi cumpără cămăși făcute din pînză de in, care costă zece soldii brațul, și o mantie de brocart, căptușită cu catifea verde. Băiatul, altădată îngălat și hămesit, se arată foarte pretențios și Leonardo abia i-a dat niște bani pentru cîteva mici servicii făcute și el încă îi mai cere un avans ca să-și cumpere o pereche de pantaloni roz. El se ține ca o umbră după stăpînul său, ca în copilărie. Vasari povestește: « Leonardo l-a luat ca ajutor pe milanezul Salai; era răpitor de frumos și de plin de grație, cu părul mare și buclat, care îl încînta pe Leonardo ».

În două rînduri Leonardo pare că a redat trăsăturile lui Salai. Pe unul din aceste desene băiatul pare să aibă șaptesprezece ani, nasul drept îi coboară aproape fără nici o tranziție pe fruntea netedă, și dacă nu privești decît partea de sus a feții, ai crede că vezi profilul unui tînăr zeu grec. Dar nările sînt lungi și strîmte, nu prea simțitoare; buza de sus este atât de scurtă încît pare că abia îi acoperă dinții, gura, mică și copilăroasă capătă astfel ceva lacom, accentuat încă de surîsul răutăcios care îi răsfrînge colțurile gurii. Bărbia plină și rotundă,

un pic teșită, e în armonie cu privirea aproape năîngă, cu obrajii moi, cu coloana groasă a grumazului. În jurul acestui cap, a cărui expresie este senzuală și pură totodată, nepăsătoare și șireată, o aureolă de bucle scurte răsare, ușoare, mătăsoase, care lasă să se întrezărească o ureche neașteptat de mică și gingașă.

Șase ani mai târziu, același profil n-a cîștigat nimic în bărbăție; un început de gușă îl face și mai searbăd, dîndu-i un aer de îmbuibare precoce. Buzele tot se mai ridică în sus, cu o expresie de mulțumire și vanitate, dar surîsul a trecut în ochi, întinzîndu-i pleoapele grele, un surîs tainic ce se va ivi mai târziu în privirea Sfîntului Ioan Botezătorul. Cîrlionții, care se înălțau ca un nor pe capul copilăros, șerpuiesc acum în jurul craniului prelung și creionul lui Leonardo le trasează cu grijă mișcarea unduitoare. Salai întrupează în ochii lui frumusețea ideală pe care încerca s-o fixeze ori de cîte ori visa cu un creion în mînă. Pe hîrtie el schița în mod automat mereu și mereu același profil, înainte chiar ca Giacomo să fi apărut în viața lui.

Dar oricare ar fi legătura care-l unește de Salai, adolescentul vanitos, pișicher, alintat și disprețuit în același timp, nu pătrunde în lumea adevărată a lui Leonardo, această lume care se desparte din ce în ce mai mult de viață și de creația lui artistică. Mari și emoționante aventuri ale spiritului au făurit această lume a lui, care acaparează tot ce a mai rămas la Leonardo ca facultate emotivă. Fiecare cercetare nouă reprezintă pentru el un nou continent, și, în aceste plecări, el lasă în urmă, pe maluri, toate sentimentele sale personale. Bucurii și restriște, fericire și descumpănire, orgoliu sau chinuri, nu mai reprezentau de acum încolo nimic mai mult decît niște vicisitudini ale cercetărilor sale.

Pictînd *Cina*, o nouă pasiune îl cuprinde: matematica. Toate studiile sale anterioare îl apropiaseră de aceste cercetări ale căror rudimente chiar îi lipsesc încă. Pe neașteptate întîmplarea îi scoate în cale un om care posedă utilajul care-i lipsește, care poate să-l ajute în operațiile sale, să-i arate de exemplu cum se extrage o rădăcină pătrată. Fra Luca Pacioli, numit de Lodovico în 1496 profesor de matematică, este toscan ca și Leonardo, ceva mai în vîrstă decît el, înzestrat cu o facultate de asimilare foarte rapidă. Descurcăreț cum sînt florentinii, 230

el și-a dat seama din timp de toate îoloasele pe care le poți avea frecventînd intelectuali de vază. Fiind tînăr, legase prietenie cu Alberti, prin care ajunsese la Roma. În jur de treizeci de ani se călugărise, mai curînd din oportunism decît din convingeri religioase, de altminteri ăsta era mobilul tuturor acțiunilor sale.

Sub rasa modestă de franciscan se ascunde un om cu cunoștințe felurite, o ambiție nemăsurată, însetată de frumusețile acestei lumi și foarte bine înarmat pentru a-și lua partea. Privirea ochilor săi, foarte apropiați din umbra glugii severe, are ceva solemn și viclean în același timp. Gura, cu buza de sus întinsă, se înscrie cu o linie subțire între suprafețele late ale chipului său satisfăcut și vanitos. « Fra Luca Pacioli este unul din acei care îmbracă peste pielea lor de măgar o blană de leu », spune Vasari care nu-i poate ierta că « plagiase în scrierile sale operele bătrînului pictor orb Piero della Francesca ». Călugărul e însă înzestrat cu atîta putere de convingere, tărîmul său de activitate e atît de nou, încît el trece drept un învățat de mare anvergură, interpretul unei științe tainice. Reușește să-i înduplece pe tipografi să publice lucrări științifice: tratatul său « Summa de aritmetica », publicat la Veneția este prima lucrare de acest fel tipărită în acea epocă.

Își dă seama în ce măsură i-ar putea folosi o colaborare cu Leonardo da Vinci, și cum e tocmai pe cale să pregătească un tratat de geometrie, căruia îi va da pomposul titlu « De divina proportione », îi cere lui Leonardo o serie de desene pentru ilustrarea lucrării sale. În prefață se laudă cu această colaborare « cu cel mai vrednic dintre pictori, învățatul perspectivei, arhitectul, muzicianul, omul înzestrat cu toate virtuțile ». De altfel exploatează studiile lui Leonardo despre proporții în acea parte a cărții sale care tratează despre literele tipografice. Tipograful savant, francezul Geoffroy Tory, mai tîrziu îl va acuza de plagiat: « Fratele Lucas Pacioli . . . care în italiana vulgară a făcut o carte intitulată « Divina proportione » și care voise să reprezinte acele cifre grecești, nu spusese, nici nu suflase adevărul; și nici nu mă miră faptul, căci mi-au spus o anumiți italieni, că le furase de la răposatul maestru Leonardo da Vinci. . . am auzit că tot ce făcuse, luase pe ascuns de la răposatul

maestru Leonardo da Vinci, care fusese mare matematician, pictor și cioplitor ».

Se poate ca Leonardo să fi fost tras pe sfoară de Luca Pacioli, sau poate să se fi lăsat exploatat cu bună știință, fiindcă vroia să-și însușească cunoștințe noi și să aprofundeze cercetările sale despre proporțiile corpului omenesc. Celebrul său desen de la Veneția, care reprezintă un corp omenesc înscris totodată într-un cerc și într-un pătrat, a fost făcut în acest timp. Pasiunea lui pentru noua știință îl stăpânește în așa măsură încât o promovează drept legea principală a Universului: « Proporția nu se găsește numai în numere și în măsuri, dar și în sunete, în peisaje, în timpuri și locuri, în toate forțele existente » (K. f. 49 r.)

Principalul aport al lui Pacioli a fost acela că l-a înzestrat pe Leonardo cu o încredere proaspătă care i-a îngăduit să evolueze printr-un ținut pe cât de seducător pe atât de înspăimântător pentru un autodidact. Leonardo simte pământul destul de ferm sub picioare pentru a ajunge la suprema certitudine, *somma certezza*. Toate descoperirile sale din trecut se orînduiesc de aci înainte, toate problemele se limpezesc în mintea lui, se leapădă de vechile sale rătăcirii și iluzii, și cu începere de atunci știe că « nici o cercetare omenească nu se poate lăuda că ar fi știință adevărată, dacă n-a trecut prin demonstrațiile matematice ». (*Trattato della Pittura*, par. 1) Aruncă peste bord moștenirea greoaie a concepțiilor medievale. Chiar și limba lui scapă de verbiajul metafizic însușindu-și o nouă fermitate și precizie. De unde în prima sa lucrare îi ceruse încă publicului îngăduința pentru lipsa lui de competență, acum el afirmă cu trufie: « Acela care nu este matematician să se abțină de la a mă citi. » Matematica îl absoarbe în așa măsură pe Leonardo, încât își părăsește lucrarea de la Santa Maria delle Grazie, o decorație murală, deasupra frescei *Cina cea de taină*, precum și portretul abia schițat al perechii ducale, pe care trebuia să-l adauge la fresca *Răstignirea* de la Montorfano. Cu toate chemările și imputările care i se fac neîncetat, lucrarea lui merge atât de încet, încât Lodovico plictisit peste măsură, îl însărcinează pe secretarul său să încheie un contract cu Leonardo pentru a-l obliga să se țină de cuvînt în ceea ce privește termenele stabilite.

Pe fundalul *Cinei* Leonardo îi pictează pe Lodovico și Beatrice în atitudinea tradițională, îngenunchiați, cu mâinile împreunate, cu fiii lor Maximilian și Francesco. Trupul Beatricei s-a îngreuiat, Isabella îngrijorată scrie: «ea va deveni într-o zi tot atât de grasă ca doamna mamă». Poartă stofe cu dungi verticale, ca să pară mai subțire, într-una din aceste rochii o pictează Leonardo. Dar nici portretul ei, primul pe care îl face vreodată, nici cel al lui Lodovico, nu vor scăpa de pieire. Leonardo întrebuițează culori care se întind ușor, care nu sînt însă potrivite picturii murale, și, în timp ce fresca de la Montorfano își păstrează încă toată prospețimea doar niște pete inofensive reamintesc dorința deșartă a ducelui și consoartei sale de a trece în nemurire împreună cu *Cina cea de taină*. S-ar zice că fusese însăși voința soartei să șteargă unica trăsătură de unire dintre Leonardo, Lodovico Sforza și Beatrice d'Este, cele două ființe de care atîrnase atîția ani de-a rîndul existența lui materială, nevrînd parcă să le îngăduie o glorie care nu li se cuvenea.

Cam în timpul în care ducele pozează în atitudinea cuvioasă de fondator alături de Beatrice, el îi dă lui Leonardo o nouă comandă de cu totul alt gen: portretul noii sale iubite, Lucrezia Crivelli.

Lupta dusă de Beatrice pentru cucerirea sufletului și simțurilor soțului ei se încheie cu o înfrîngere. Poate că dominația ei îl apasă prea greu, pentru ca el să nu reacționeze prin dorința de a se sustrage dominației ei intelectuale, de a scăpa în felul bărbaților slabi printr-o infidelitate conjugală. De altminteri atmosfera curții de la Milano nu e cea mai prielnică pentru niște sentimente constante. «Toate primăverile la un loc, nu fac mai mulți muguri și flori, decît renghiurile pe care le joacă femeile bărbaților lor. Dacă le-am cunoaște și le-am pune în scris, ar ocupa mai multe tomuri decît o culegere de articole de lege», scrie Bandello, cuvîntul «renghiuri» pare de-a dreptul indulgent, deoarece Bandello descrie cum aceste femei «deosebit de pornite pe viața amoroasă» nu se dau în lături nici chiar de la otravă sau mîna unui ucigaș plătit pentru a scăpa de bărbații lor înșelați și stingheritori. «Soții, la rîndul lor, nu le rămîn datori, în așa fel că despre soț și soție s-ar putea spune același lucru ca despre tîlharii de la

drumul mare sau despre hoți ». Cronicarul oficial al curții, Corio, nu este nici el mai indulgent față de moravurile contemporanilor săi: « Soțul își împinge nevasta și tatăl fica în brațele unui amant ».

Frumoasa Lucrezia Crivelli, doamnă de onoare a Beatricei, are și ea la rîndul ei un bărbat foarte înțelegător, și fratele ei, făcînd parte din cler, caută să exploateze bunăvoința ducelui pentru a se asigura de venituri canonice cît mai grase. La începutul legăturii lor, Lodovico se poartă foarte discret, din considerație pentru nevasta lui, dar curînd vanitatea și egoismul său îl fac să calce aceste scrupule. Pune pictorul său oficial să facă portretul amantei sale și e atît de mîndru încît toți lingușitorii de meserie se întrec în măguliri prin epigrame mai mult sau mai puțin șchiopătînde. Un poet anonim declară că zeii au coplesit-o pe Lucrezia cu darurile lor, în plus de frumusețe i-au dăruit fericirea de a fi pictată de Leonardo și iubită de Lodovico: « primul dintre toți pictorii, și primul dintre toți suveranii ».

Totuși înrîurirea politică a Beatricei e mult mai durabilă decît dominația ei sentimentală. Pe măsură ce se simte lăsată în părăsire ca femeie, ea intervine într-un mod hotărîtor și fatal în treburile statului. Poate că ea crede că soțul ei va avea cu atît mai multă nevoie de ea, cu cît situația politică va deveni mai încurcată. Louis d'Orleans continuă să revendice tronul Milanului, și se zvonește că regele Carol al VIII-lea prepară o nouă expediție. Împins de Beatrice, Lodovico încearcă să provoace intervenția împăratului Maximilian în treburile Italiei. Îi dă de înțeles că și-ar putea făuri un regat în Lombardia; iar la rîndul său Alexandru al VI-lea e îngrijorat și el de o intervenție franceză, încearcă să-l atragă pe Maximilian la Roma, momindu-l cu strălucirea coroanei unui nou Sfînt Imperiu Roman.

Expediția pornită de Maximilian în 1496 dă greș în chip jalnic. El angajează prea puține trupe cînd intervine în conflictul dintre Florența și Pisa. O furtună năpraznică izbucnește în noembrie prin împrejurimile Livornului, și Maximilian se înapoiează în grabă în țară, declarînd că-i este peste putință să lupte în același timp și împotriva lui Dumnezeu și a oamenilor.

Fuga aliatului ei pune capăt amestecului Beatricei în politica dusă de bărbatul ei.

Toate i se arată a fi deșărtăciune, începînd cu cucerirea bărbatului, pînă la cea a puterii și conștientă fiind de înfrîngerea ei, s-ar părea că un resort ascuns a pleznit undeva înăuntrul ființei sale. Tînașă femeie — abia de douăzeci și doi de ani — își pierde parcă însăși rațiunea de a fi. Dezorientarea ei se manifestă din nou printr-o reacție de sălbăticie aprigă; risipește cu frenezie tot focul temperamentului ei aruncîndu-se în vârtejul plăcerilor, cu o ardoare care a și început să nu mai fie altceva decît o dorință de sinucidere.

Carnavalul e în toi la Milano. Petrecerile zgomotoase sînt sortite să înăbușe nemulțumirea populației. Beatrice, carei născuse doi fii lui Lodovico, poartă un al treilea prunc în pîntece. Dar și Lucrezia Crivelli e însărcinată, și ducele nu se ocupă decît de amanta lui. Beatrice dansează cu o furie nestăpînită, rochia ei de satin negru brodată cu flori aurii, îi ascunde apropiata maternitate, șiraguri grele de rubine se preling roșii ca sîngele pe pieptul ei. În acea toamnă a anului 1496 cînd totul se dărimă în jurul ei, ea pierduse și ultima ei mîngîiere. Micuța Bianca, fata lui Lodovico și nevasta frumosului Galeazzo di San Severino, care, după relatările contemporanilor « o urma peste tot ca o umbră pe mama ei vitregă, se prăpădește brusc ».

Beatrice, în ciuda avertismentelor medicilor, dansează zi și noapte. Dar într-o seară de bal, pe neașteptate, fața ei mică pălește brusc, și se prăbușește într-un strigăt. Muzica cîntă în continuare în mijlocul zăpăcelii generale și-i înăbușe gemetele.

Zorile unei zile de iarnă se ivesc leneșe din negura cenușie, flăcările lumînărilor pîlpîie încă, dar nu mai luminează. Pași grăbiți răsună prin culoare, dar de pe acum o liniște apăsătoare se lasă peste camere în care au așezat-o la iuțea pe ducesa inconștientă. Trupul ei mic zace îngrozitor de nemișcat sub cuvertura de brocart; peste chipul ei vlăguit trec umbre; mîinile ei, de obicei atît de vioaie, s-au liniștit dintr-o dată, strîngîndu-se în jurul unui crucifix strecurat de cineva între degetele ei fără viață. Gura, cu buza prea scurtă, care nu se închidea niciodată peste frumoșii ei dinți ascuțiți, acum se strînge cu putere; e o gură trufașă,

foarte voluntară și a cărei expresie spune limpede că Beatrice își dorise această moarte.

Lodovico se prăbușise lângă patul ei. Acum când soția lui l-a părăsit ducînd cu ea și pruncul venit pe lume înainte de vreme, el își închipuie că a iubit-o întotdeauna. Se revoltă împotriva acestei morți premature și începe să se întrebe dacă nu cumva ar fi o consecință a vieții sale nepăsătoare. Pentru prima oară simțul răspunderii sfărîmă orgolioasa încredere în sine din care-și făcuse o armură. Durerea izbucnește în el cu violență primară și el se dăruie acestui sentiment necunoscut cu o pasiune distrugătoare. Se lasă, poate pentru prima oară în viață, în ghiarele durerii, sincer în durerea lui. În timp ce hohotele sale de plîns inundă camera, plînsul unui bărbat care nu știe să plîngă, un pitic cocoșat, care zăbovisе într-un ungher ascuns, ca un obiect devenit inutil pentru totdeauna, bufonul Beatricei, se furișează tiptil din castelul tăcut. « Puțini oameni vor deplînge această moarte... fiindcă era trufașă și rea ca o pisică sălbatică », va scrie el mult mai târziu. Vorbele bufonului ei, Frittalla, rezumă viața Beatricei.

Ducesa Milanului e înhumată cu toată pompa funerală tradițională. Lodovico nu mai seamănă cu el însuși în momentul cînd însoțește sicriul soției sale. La hotărîrea să pună capăt vieții păcătoase a cărei victimă căzuse ea. Se încuie într-o odaie tapisată cu negru, mănîncă stînd în picioare. Curtenii neliniștiți vorbesc cu voce scăzută, ca și cînd moarta ar mai fi încă în castel. « Dintr-un paradis vesel, curtea Milanului a devenit un infern sinistru », oftează secretarul Beatricei.

Lodovico își trăiește durerea fără noimă, tot așa de aprig cum trăise pentru plăceri. În mica încăpere de lângă sala de serbare unde a murit Beatrice, așază o lespede de piatră neagră care seamănă cu capacul unui sicriu de copil. Leonardo e însărcinat să decoreze această cameră funerară cu simboluri de doliu pe fond negru, ca într-un mausoleu. La mănăstirea Santa Maria delle Grazie se aprind zilnic sute de lumînări în jurul sarcofagului Beatricei. « Ducele a devenit foarte cucernic, spune în fiecare zi liturghia; postește și trăiește cast », raportează Sanuto. A renunțat la toate bucuriile acestei lumi, vrea să trăiască pentru copii și pentru statul său, ca și cum prin această cîință ar

vrea să domolească mînia lui Dumnezeu. Pe călugării mănăstirii Sfînta Maria îi socotește niște mijlocitori între el și providență, le dăruiește toate rochiile de brocart ale Beatricei, cupe, sfeșnice de argint, și le lasă prin testament chiar proprietatea sa cea mai dragă, Sforzesca.

Drept înaltă slavă adusă Bisericii, îi cere lui Leonardo să picteze o *Înălțare a Maicii Domnului* în partea de sus a portalului principal, împreună cu portretele fondatorilor, Sfîntul Dominic, patronul ordinului și Sfîntul Petru care recomandă sufletul Beatricei. Vrea atît de repede s-o vadă gata, încît Leonardo e obligat să-și execute compoziția pe pînză, cu toate că urmează să fie expusă tuturor intemperiilor. De fapt se deteriorează atît de repede, încît, în curînd călugării o înlocuiesc cu o copie, azi dispărută ca și originalul.

Durerea lui Lodovico se stinge, prin propriile ei excесе. Și cînd peste cîteva luni Lucrezia Crivelli naște un copil, el tălmăcește acest eveniment ca un semn al împăcării cu Dumnezeu. Abia s-au scurs șase luni și îi dăruiește amantei sale un cadou minunat, motivîndu-și generozitatea prin «imensa voluptate» zice însuși actul oficial, pe care o încercase în tovărășia Lucreziei.

Anul de doliu nu s-a sfîrșit încă. Leonardo nici n-a apucat să isprăvească lucrările de decorare a micii încăperi funerale, la *saletta negra*, cînd Lodovico îl silește să întrerupă totul pentru a acoperi cu fresce sala de festivități alăturată.

De partea cealaltă a peretelui, unde stă lespeda de piatră drept veșnică pomenire pentru Beatrice și copilul ei, Leonardo compune o apoteoză pentru veșnica reînoire triumfală a naturii. În amintirea bolții construită odinioară din crengi împletite, el acoperă toată *Sala delle Asse*, cu o boltă uriașă de carpen. De-a lungul plafonului împărțit în segmente se ridică trunchiuri de arbori noduroși care îmbracă toate ieșindurile în reliefurile lor artificiale. Crengile ce se încrucișează, se împletesc de-a lungul acestui labirint de verdeață, sînt țesute cu panglici de aur. Este un joc de răbdare la dimensiuni uriașe, opera unui mistificator înnăscut, a cărui fantezie și-a dat curs liber pe o scară nemăsurată. Leonardo avusese din totdeauna o pasiune pentru munca plină de răbdare a ornamentelor împletite. Un desen

din anul 1494 arată schița unui ornament complicat, Vasari avusese în posesia lui o gravură cu același motiv și inscripția *Leonardus Vinci Academia*, care a făcut să se creadă în existența unei academii, însă căreia nu i se găsește nici o urmă.

«Leonardo a pierdut mult timp desenînd noduri de frînghii, care erau orînduite în așa chip încît urmînd unul după altul formau un cerc perfect», spune Vasari. Într-adevăr Leonardo a depus un efort uriaș pentru artificiile din *Sala delle Asse*, cu dibăcia plină de răbdare a unui om care mînuiește cu plăcere instrumente geometrice. Dar îndărătul bucuriei pe care o are înfăptuind această uriașă mistificare, îndărătul plăcerii sale pentru dificultăți, se ascunde cunoașterea lui temeinică despre viața plantelor. Știe cum se umflă seva sub scoarță, care este elasticitatea lemnului tînăr, care e grosimea frunzelor, cum se desprind ramurile și frunzele de crengi.

Împletiturile ornamentale sînt un subiect de compoziție destul de popular în Lombardia; și lui Bramante îi plăceau aceste noduri, aceste «grupuri» pe care Leonardo le pomenește în mai multe rînduri cu admirație. Dar bolta gigantică de carpeni executată cu intenția de a crea o iluzie optică, întrece pe departe simțul decorativ a timpului său. La fel ca în *Cina*, Leonardo a dat lovitura de grație artei *quattrocento*-ului, în *Sala delle Asse*, el îndrumază stilul decorativ al secolului *cinquecento*, pe o cale nouă care duce dincolo de propriul său secol către sensibilitatea barocului.

Marea sală pare hărăzită de la prima aruncătură de ochi sărbătoririi plină de voieșie a primăverii. Încă din aprilie 1498 începe să se strîngă schelăria, nelăsîndu-se decît o singură punte de lemn, fiindcă zorit de Lodovico «maestrul Leonardo a făgăduit s-o isprăvească pentru sfîrșitul lui septembrie». Chiar de cînd făcuse această comandă, Lodovico se și gîndise în taină să se recăsătorească cu Clarissa Gonzaga, cumnata Isabellei d'Este și văduva lui Gilbert de Bourbon, conte de Montpensier. Ea are un temperament aprig despre care se pomenește în *Heptameron*: «O contesă născută în străinătate, nemulțumită de bunăvoința regelui, știu să placă la trei gentilomi, ba chiar și altora, dar de fiecare dată sub jurămintele atît de solemne, că vreme foarte

îndelungată fiecare se credea singurul ales». După moartea soțului ei, văduva străbate toată Italia zbătându-se în veșnice griji pecuniare. Lodovico ar fi o partidă bună, iar ea, la rîndul ei, iar înlesni intrarea în legătură cu cercurile înalte de la curtea Franței. Dar căsătoria pare să fi fost împiedicată de Carol al VIII-lea, care ar fi declarat că nu poți să te lași tras pe sfoară de un om lipsit de bună credință ca Lodovico. Asta e ultima intervenție a lui Carol al VIII-lea în treburile Milanului.

În aprilie 1498, moare subit în mijlocul petrecerilor de la curte și moartea lui venită prin surprindere este încheierea cea mai potrivită a acestei existențe capricioase și făcută parcă toată în grabă.

Louis d'Orléans, pretendentul la tronul Milanului, e urmașul lui Carol al VIII-lea. Ludovic al XII-lea nu e nici un cuceritor, nici un cavaler răătăcitor cum era vărul său. Sănătatea lui șubredă și nervii obosiți nu i vor îngădui să urmeze calea ambițiilor înflăcărâte ale înaintașului său, chiar dacă ar fi avut gustul imposibilului. Cu toate că n-are decît treizeci și opt de ani, are înfățișarea unui moș, înzestrat cu o înțelepciune senină, care poate că nu este decît o adaptare la slăbiciunea lui fizică. Ca toți oamenii care se cruță, Ludovic al XII-lea posedă un număr redus de idei și păreri, de care se agață cu îndărătnicia unui avar.

De îndată ce se suie pe tron, ia titlul de duce al Milanului, și nu pomenește altfel de suveranul existent decît numindu-l « Domnul Lodovico ». Dar nu caută să tragă numaidecît foloase din această stare de lucruri. Înainte de toate trebuie să facă ordine în treburile sale particulare, să se despartă de soția lui Jeanne de France, fata lui Ludovic al XI-lea, ca să se căsătorească cu văduva lui Carol al VIII-lea, Anne de Bretagne, pe care o curtase pe vremuri, înainte de a se fi însurat. Soarta tronului milanez atîrnă cîtăva vreme de patul conjugal al unei femei urîte și infirme.

În mijlocul acestei tragicomedii, își face apariția pe scenă Cesare Borgia, cardinal fără voie, care după moartea fratelui său, ducele de Gandia, nu nutrește decît visul unei puteri lumești. Se lepădase de purpura cardinală, dar nici o prințesă italiană nu vrea să se căsătorească cu acest prelat caterisit, cu acest « preot,

fiu de preot ». De aceea Cesare își caută o consoartă în Franța, gata să plătească dispensa papală de care are nevoie Ludovic al XII-lea, pentru a se putea recăsători printr-o alință cu curtea Franței. Pentru un timp soarta lui Lodovico va depinde de o oarecare mică prințesă îndepărtată și de principiile ei morale. În ziua în care Ludovic al XII-lea reușește să-i smulgă prințesei de Navarre, Charlotte d'Albret consimțământul, cariera lumească a lui Cesare este asigurată. Ludovic al XII-lea, autorizat prin bula papală să se căsătorească cu « iubită lui bretonă », în sfârșit se poate dăruia treburilor din Italia, singurele care — după spusele celor din jurul său — îl preocupă cu adevărat.

Lodovico se folosește de răgazul creat de lupta disperată a lui Jeanne de France și de căutarea unei mirese pentru Cesare Borgia, spre a face tot posibilul pentru întărirea situației sale.

De aproape douăzeci de ani, el nu s-a putut menține la putere, decît printr-un joc încurcat de intrigi, și pînă la urmă el a fost încredințat că acest echilibru șubred și primejdios ar putea dăinui pînă la sfîrșitul zilelor sale. Dar Ludovic al XII-lea se arată a fi un adversar în stare să-i zădărnicească vicleniile. Toate încercările lui de a-l instiga pe împăratul Maximilian să cotopească Burgundia, de a negocia cu Veneția și totodată de a-l împinge pe turci într-un război împotriva ei, toate se arată a fi zadarnice; șiretlicurile sale, prea cusute cu ață albă, nu sînt bune la altceva decît să-i netezească regelui Franței calea spre formarea unei coaliții Europene împotriva Milanului. Lodovico își dă prea tîrziu seama că a pierdut partida pe tabla de șah a politicii externe.

Tot prea tîrziu începe el să se preocupe de puterea de rezistență a statelor sale. Ca un om pe patul morții se grăbește să se împace cu vechii lui dușmani lombarzi, să repare nelipsitele sale nedreptăți, să plătească niște datorii de recunoștință de mult uitate. În acest scurt răgaz, în care îndreaptă greșeli săvîrșite o viață întreagă își amintește și de pictorul său oficial, Leonardo da Vinci, și în pregătirile febrile de ultimă oră, el mai găsește timp pentru a cumpăra o vie pe care vrea să o dăruiască lui Leonardo. Către sfîrșitul lui aprilie 1499, se semnează

un act de donație prin care un teren, așezat în apropierea porții Vercellina și măsurînd șasesprezece prăjini, intră în posesia lui Leonardo, pentru a-i oferi posibilitatea, după dorința ducelui, să-și construiască o casă «spre a întări legăturile, care-l apropie mai mult de persoana noastră». Pentru întâia oară din viața lui, Leonardo își vede asigurată existența materială. Pentru prima oară va putea călca pe un pămînt care-i aparține, să construiască o casă care să fie a lui. Amețit de fericirea acestei securități sosite prea tîrziu, el nu pare să-și de aseama de primejdia care pîndește la ușă. Nestatornicia soartei lui vrea ca tocmai în clipa cînd deasupra celei de a doua patrii a lui, se strîng norii furtunii, el să creadă că în sfîrșit și-a dobîndit acea liniște tihnită pentru studii, rîvnită din totdeauna. Și, ca un om care întoarce o filă în cartea vieții sale, el întocmește un bilanț al situației sale materiale, notează sumele de bani pe care le are, și locul în care le ține în siguranță. El constată mulțumit: «Sînt în posesia a două sute optsprezece livre, întîi aprilie 1499». (Cod. Atl. 284. r.)

Această vară calmă, cînd Leonardo în sfîrșit se crede la adăpost de griji, îi aduce și împlinirea unui vis care l-a urmărit din primii ani ai tinereții: se urcă pe un munte înalt, Momboso, cum îl numește el și care probabil e Monte Rosa. Cu toate că istorisirea acestui mare eveniment din viața lui nu poartă nici o dată precisă, faptul că se găsește pe paginile unui carnet (Leicester Codex,) întrebuițat de el la începutul secolului XVI, arată că făcuse această ascensiune înainte de plecarea lui în Lombardia. Cu toate că ar fi putut avea loc mai tîrziu, către anul 1511, totuși anumite potriviri psihologice, pledează pentru acest moment. O ascensiune în acea epocă este o aventură extraordinară, care constituia obiectul conversației lumii contemporane, cum fusese cazul cu ascensiunea muntelui Ventoux, făcută de Petrarca, sau de al Etnei de Pietro Bembo.

Taina piscurilor l-a fascinat pe Leonardo din copilărie. Își croise drum prin desișuri, se cățăraseră pe pereții stîncosi din împrejurimile satului Vinci, își primejdulise viața la marginea prăpăstiilor, dar amintirile sale din copilărie se șterg, dispar în fața minunii unui vîrf

unde nu a călcat picior de om. Chiar dacă Leonardo nu a pomenit data exactă a ascensiunii, el a notat anul timpului: e în plină vară, în mijlocul lui iulie, când atinge piscul Momboso, despre care spune cu trufie: « Nici un alt munte nu-și are temelia la o asemenea înălțime ». Lanțul Alpilor, adaugă el, desparte două țări. Franța și Italia; chiar de la picioarele muntelui izvorăsc patru fluvii, care se porneșc să brăzdeze toată Europa, fără îndoială Rinul, Ronul, Dunărea și Poul. Dar mândria de a fi ajuns la o asemenea înălțime — pe care din lipsă de mijloace n-o poate evalua — de unde poate domina leagănul a patru fluvii vestite — al căror curs de fapt nici nu-l cunoaște — nu-i decît o mică tresărire de amor propriu, dînd-o repede uitării în fața spectacolului care se desfășoară sub privirea lui de la trei mii cinci sute de metri. O uriașă întindere de nori plutește sub picioarele sale, din mijlocul cărora se ivește piscul singuratic al muntelui. Deasupra capului un cer întunecos, la fel ca acel strat de negură care, după cum spune credința medievală, înconjură bulgărul de foc. Dar pe această boltă neguroasă, în depărtări se zărește o stranie lumină albastră, urcînd. Peste mulți ani, Leonardo va încerca să reconstituie această impresie de neuitat, făcînd să se înalțe spirale de fum în fața unei perdele de catifea neagră.

Leonardo nu mai văzuse niciodată o lumină atît de puternică; niciodată, spune el, soarele nu strălucește în văi, cu atîta putere ca pe acest pisc, unde suprafețele înghețate îi răsfrîng strălucirea. Leonardo se simte ca atîrnat între cer și pămînt, scos din realitate. Fluviul lăptos al norilor se despică puțin cîte puțin și se ivesc alte piscuri, un lanț de creste acoperite de zăpadă și izbitor luminate, cîmpuri de gheață, stînci brăzdate de crăpături, colorate în același albastru de care e îmbinat aerul din jur. (desen la Windsor)

În fața acestui spectacol unic Leonardo reflectează la efectele stranii ale luminii, pînă i se pare că le găsește explicația: « Eu cred că azurul pe care îl vedem în aer nu este cu adevărat culoarea aerului, dar este cauzat de umezeala caldă care se evaporă în atomi minusculi, imperceptibili, și oprește strălucirea razelor solare ». (Leic. 4 a.)

Acestea sînt preocupările lui Leonardo în momentul în care evenimentele se precipită în anturajul său imediat. La sfîrșitul lui iulie se vestește la Milano că armata franceză a pătruns în Lombardia. Leonardo își vede liniștit de cercetări, execută lucrări mărunte ale căror comenzi le primise; Isabella de Aragon, despărțită de fiul ei cel mare, gonită din castel, în urma ordinului lui Lodovico, locuiește acum la Corte Vecchio și cere să-i instaleze o sală de baie. Pune atîta sîrguință în această lucrare, ca și cînd grija pentru viitor nu l-ar frămînta de fel; calculează că pentru o baie trebuie amestecate trei părți de apă caldă și o parte de apă rece (J.f. 34.r.); desenează conducte de apă, aparate pentru încălzit, sisteme de canalizare, și deasupra unui proiect de al său scrie data de 1 august 1499.

În timpul acesta, o lume întreagă e gata să se prăbușească în jurul său și el nu-și dă seama. Pe aceeași filă pe care face devizul pentru sala de baie a Isabellei (Cod. Atl. f. 104 r) el mai notează și un fapt de mare importanță pentru el: în această zi a scris despre mișcare și greutate. O lume întreagă se clatină, dar Leonardo nu-și întrerupe veșnicile sale cercetări despre legile naturii.

Lodovico își duce cu disperare ultima sa bătălie pentru păstrarea tronului, pentru cîștigarea maselor de partea lui. El, care pînă acum nu făcuse uz de forța lui de convingere decît pentru a-i cuceri pe mai marii lumii, de aici încolo folosește toate instrumentele vicleniei sale, semeția lui greoaie și senzualitatea lui înfocată care îi ține loc de căldură omenească, ca să cucerească un popor, să măgulească o masă sărăcită, copleșită de biruri și care prin hărțuielile unei birocrății tiranice s-a înfundat în mizerie. Explică maselor că doar neîncredințarea amenințare a unui dușman lacom a cauzat perceperea unor biruri noi și îndeamnă cetățenii — în mintea cărora e încă prezentă intrarea triumfală a lui Carol al VIII-lea — să apere patria de barbari, să susțină seniorul legitim al Milanului care fusese întotdeauna un bun părinte pentru văduve și pentru orfani. El însuși se emoționează evocînd propria sa generozitate și lacrimi îi sugrumă glasul. Dar poporul auzindu-l vorbind astfel pentru întîia oară, înțelege un singur lucru, că primejdia trebuie să fie foarte aproape pentru

ai smulge lui Lodovico accente atât de patetice, și chemarea lui disperată nu izbutește decît să depășească masele de el. În acest ceas al nenorocii, Lodovico care a înșelat toată lumea, și-a trădat prietenii și dușmanii, care a fost sperjur toată viața, joacă dintr-o dată pe cartea încrederii, ca un jucător profesionist care nu s-ar fi putut gîndi niciodată că și alții ar putea juca cu el, cu cărți măsluite . . . Cînd unii mai prevăzători se îndoiesc de fidelitatea șefului armatelor ducale, Galleazo de San Severino, Lodovico exclamă că o asemenea ingraturitudine ar fi cu neputință. Și cu toate acestea fratele lui Galleazzo se și dăduse cu francezii. Însuși Galleazzo, chiar de la prima ciocnire cu dușmanul la cetățuia Alexandria, cu apărarea căreia fusese însărcinat, își pierde capul și abandonează fortăreața. « Tocmai acei pe care îi copleșisem cu binefaceri m-au trădat », spune Lodovico părăsit și ca năucit de fătărnicia omenească. După înfrîngerea de la Alexandria, își trimite băieții și visteria, sub ocrotirea fratelui său, cardinalul Ascanio, în Germania. El însuși se pregătește să părăsească Milanul. Dar în ciuda tuturor dezamăgirilor recente, el mai crede în fidelitate și-i încredințează lui Bernardino da Corte apărarea castelului, fără să facă ceea ce-i sugerează cardinalul Ascanio, anume să ia ostateci copiii lui Bernardino. Castelul este inexpugnabil, are suficiente provizii pentru a rezista asaltului armatei franceze. Această certitudine luminează momentul lugubru al plecării, cînd stăpînul Milanului fuge urmărit de strigătele batjocoritoare ale mulțimii: « Franța! Franța! »

Peste patru zile cetățenii Milanului deschid francezilor porțile orașului. Nu se trage nici un foc din castel; turnurile înfricoșătoare au rămas mute printre crenguri. Sub aripa nopții se pornește un du-te-vino straniu; mesagerii sosesc și pleacă cu scrisori, aduc saci cu aur; Ludovic al XII-lea întrebuințează aceleași mijloace pentru a-și apropia partizanii lui Lodovico, pe care le întrebuințase odinioară Maurul, pentru a-i seduce pe cei din jurul lui Carol al VIII-lea. Bernardino da Corte, pe care Lodovico îl copleșise cu încrederea, în înțelegere cu căpitanii săi, predă castelul francezilor. « De la luda încoace nu s-a văzut un mai mare trădător », zbiară Lodovico ca un animal rănit de moarte.

Jucînd cărți, soldații francezi numesc acum « trădătorul » cu numele guvernatorului castelului; părăsit de toți prietenii săi, Bernardino trăiește ca un ciumat în mijlocul sacilor de aur pe care-i primise drept răsplată. Pînă la urmă necazul îl răzbește și moartea îl eliberează de scîrba care se înfiripase în sufletul său pentru propria sa persoană.

La Milano, domnește panica; acei care participaseră la jocul lui Lodovico fug în străinătate, temîndu-se de represaliile francezilor.

Leonardo se pregătește și el de plecare, însă trăgăninîd, ca și cînd ar fi mai năzuit că va mai putea rămîne, cu toate că tot orașul în jurul său, după spusele unui marștor: « e într-o zăpăceală de nedescris, ca și cînd ar fi sosit ziua judecării de apoi ».

Dar, pe neașteptate, Leonardo se trezește amestecat în niște uneltiri sumbre, în planuri riscante, pe care o voință mai puternică decît a lui le impune posibilității sale. Printre străinii care au pus mîna pe Milano, se află și Louis de Luxembourg, conte de Ligny. Încă de pe vremea expediției lui Carol al VIII-lea, Ligny însoțise armata franceză și se însurase la Neapole cu ducesa de Altamura, care avea să-i lase la moartea ei mari proprietăți. Acum el își revendică drepturile. Obişnuit cu posturi de comandă, el se simte jignit că Ludovic al XII-lea nu-l făcuse șeful armatelor sale și îl numise pe Gian Giacomo Trivulzio. Ambiția lui e lacomă de isprăvi mari, de cuceriri răsunătoare. Îl împinge pe rege să coboare pînă la Neapole și între timp începe niște tratative cu republica Venețiană, de la care năzuiește un ajutor financiar pentru expediția lui personală împotriva ducatului de Altamura. Venețienii declară trimisului său că această încredere îi onorează și că planurile le par interesante.

În ciuda acestui răspuns șovăielnic, Ligny, exasperat de zăboveală, se pregătește să-și înfăptuiască isprava fantastică. Pare hotărît să-și taie un drum cu propriile sale trupe prin Toscana pînă la Roma, să cucerească cu ajutorul lui Cezar Borgia, sau poate al Papii însuși, Neapole, și să asmută napolitanii la răscoală. Pentru a duce la bun sfîrșit acest război particular, are nevoie de un om care să cunoască ținuturile și oamenii, care

să fie pus la punct cu tehnica militară și pozițiile de apărare din Toscana.

Și astfel se explică că printre filele lui Leonardo se găsește o notă misterioasă scrisă de o mână străină, în care i se reamintește pictorului că a făgăduit întocmirea unui raport despre starea întăriturilor toscane, echipamentul lor militar și despre capacitatea lor de apărare. (Cod. Atl. 203. v. a.) Această solicitare pentru informații confidențiale despre propria sa patrie nu este de fel izbitoare într-o epocă în care orice om mai eminent se ridică deasupra hotarelor micului său stat natal, și se consideră cetățean al lumii. Cadro Urceo scrie: «Oriunde se stabilește un om de știință, își găsește o patrie bună». Nici Leonardo nu șovăie să intre în serviciul prietenilor sau dușmanilor Florenței, deoarece nici Florența nu știuse să-i utilizeze capacitățile. Mai mult decât atât, atmosfera de uneltiri cu care Ligny își învâluie proiectele, prezintă pentru Leonardo o atracție deosebită, și când va nota de acum încolo tot ce are de făcut în zilele următoare el se servește de anagrame, fiindcă scrisul său pe dos nu-i pare destul de tainic. «*Truova ingil (Ligny) e dilli che tu l'aspetti amorra (a Roma) e che tu andrai con seco illo panna (a Napoli)*. Du-te să-l găsești pe Ligny și spune-i că-l aștepți la Roma și că te vei duce cu el la Napoli». El comandă două lăzi mari, hărăzite să cuprindă toate obiectele de care are nevoie și vinde pe acelea pe care nu le poate lua cu el.

Mai face câteva cumpărături, mai cu seamă îmbrăcăminte, o manta, o beretă, ciorapi, patru perechi de încălțăminte, piele pentru a-și mai face altele, fiindcă vrea să facă un popas la Vinci și fără îndoială că vrea să-și uluiască familia cu luxul veșmintelor sale. (Cod. Atl. f. 247. r. a.) Totodată nu uită să pună la punct câteva probleme importante pentru el, îi cere lui Ligny să intervină pentru el la regele Franței, ca acesta să confirme donația făcută de Lodovico. Pregătirile sale de plecare nu sînt încă isprăvite, când se răspîndește la Milano vestea că Lodovico recrutează trupe în Elveția pentru a-și recuceri regatul.

Francezii, care la început au fost primiți cu entuziasm, au dovedit prea puțină înțelegere pentru populația milaneză, astfel că pe zi ce trece nemulțumirea lor 246

crește. «Francezii, spune cu dispreț Alexandru al VI-lea, sînt iscusiți la cuceriți, dar nu știu să și le păstreze».

Unul dintre cei mai buni prieteni ai lui Leonardo, arhitectul Giacomo Andrea da Ferrara, organizează un complot împotriva șefului armatei franceze, Trivulzio; el plănuiește ca partizanii lui Lodovico să intre în castel printr-un tunel subteran. O sentinelă dă peste el tocmai cînd încearcă să pilească barele unui grilaj; va plăti cu capul credința lui față de neamul Sforza. Răul se întinde, situația ajunge de nesuportat chiar pentru un om obișnuit să aștepte calm ca întîmplările să hotărască pentru el.

Ligny se vede nevoit să renunțe pentru moment la proiectele sale și Leonardo nu mai știe încotro s-o apuce, ce să facă. Își strînge toți banii lichizi, trimite șase sute de ducăți la muntele de pietate din Florența. Pînă la încheierea anului 1499 nu mai este mult, cînd în sfîrșit părăsește Milanul, însoțit de Fra Luca Pacioli și urmat de acea umbră ușoară care se ține veșnic de el: Salai. În timpul drumului, este înștiințat că Domodossola și Como au căzut și să Maurul s-a întors la Milano. Dar află foarte curînd că altă trădare a pus pe neașteptate capăt domniei lui Lodovico Sforza: soldații elvețieni mituiți de francezi l-au predat dușmanilor săi.

Atunci Leonardo reflectează asupra tuturor evenimentelor care au pierdut un mare regat și pe un suveran puternic. Din învălmășeala gîndurilor sale aruncă la întîmplare pe hîrtie cîteva fraze fără șir. Înainte de toate el se gîndește cu părere de rău că vîrtejul politic a distrus multe străduințe artistice, a întrerupt desăvîrșirea unor opere însemnate. Nu se preocupă de propriile sale lucrări, ci de ale lui Bramante, de cupola de la Santa Maria delle Grazie, de biserica Sfîntul Ambrozie pe care n-a putut-o isprăvi și scrie: «Edificiile lui Bramante . . .» Pe urmă își amintește de oamenii pe care i-a cunoscut bine la Milano: «Guvernatorul castelului, prizonier». Se gîndește la prietenii săi, la Galleazzo Visconti, despre care se spunea că e întotdeauna de partea învingătorului și că totuși francezii l-au tratat foarte aspru și l-au aruncat la închisoare.

amintește și de dușmanii săi de la curte, de Ambrogio de Rosate, astrologul atotputernic: « Lui Gian della Rosa, i-au luat toți banii ». Nu-i scapă nici vistiernicul ducal Bergonzo Botta care arătase atîta rea voință la plata artiștilor, și la adresa lui notează această frază enigmatică: « Bergonzo a început, el n-a vrut și astfel norocul l-a părăsit ».

Abia la sfîrșit se gîndește la Lodovico și scrie: « Ducele își pierdu statul, bunurile și libertatea, neducînd la bun sfîșit nici una din operele sale ».

Astăzi tot ce găsește de spus despre sfîrșitul jalnic al unui suveran de care îl legase soarta peste șasesprezece ani. Aceste cîteva vorbe nepăsătoare sînt epilogul unei vieți fabuloase, și al decăderii ei. Leonardo l-a judecat pe Lodovico nu din resentiment, ci cum avea să-l judece viitorimea, ca pe un om care și-a trăit viața nebunește, risipind-o fără noimă.

LISTA DESENELOR

Profil de tînăr

desen

Windsor Castle, Biblioteca

Tunuri cu mai multe guri (« orgă »)

Codex Atlanticus f. 56 verso.

Milano, Biblioteca Ambrosiana

Bandini Baroncelli, asasinul lui Giuliano dei Medici, spînzurat

29 decembrie 1479

Bayonne, Musée Bonnat

Peisaj toscan (fragment)

5 august 1473, peniță

Florența, Uffizi

Mașină de război (un « tanc »)

pe la 1503—1509

Londra, British Museum

Paris, Luvru

Închinarea magilor (fragment de schiță)

pe la 1481, peniță

Paris, Luvru

Biserică cu plan octogonal (proiect)

pe la 1490—1492 (?)

Paris, Institut de France, Biblioteca

Proiectul (secțiune) unui palat ridicat într-un oraș cu străzi suprapuse

pe la 1488—1497

Paris, Institut de France, Biblioteca

Studiu pentru monumentul ecvestru al lui Francesco Sforza

pe la 1483—1489, vîrf de argint

Windsor Castle, Biblioteca

Portret de fată

pe la 1492, vîrf de argint

Windsor Castle, Biblioteca

Apostolul Filip (studiu pentru «Cina cea de taină»)

pe la 1495—1497

Windsor Castle, Biblioteca

Caricaturi și studii (fragment)

desen

Viena, Albertina

CUPRINS

(vol. I)

	Pag.
Abreviații folosite pentru notarea manuscriselor lui Leonardo da Vinci	5
I. VISUL PĂSĂRII MARI.....	7
II. ANII AȘTEPTĂRII.....	67
III. TRIUMFUL COLOSULUI.....	117
IV. « UNUL DIN VOI MĂ VA VINDE ... »	179
Lista desenelor	249

Biografii. Memorii. Eseuri

leonardo da vinci



Scriitoarea franceză Antonina Vallentin s-a făcut cunoscută prin eseurile și biografiile consacrate unor figuri reprezentative ale istoriei și culturii europene.

Scrierile ei despre *Heine*, *Mirabeau*, *Stresemann*, *Einstein* demonstrează o documentație solidă și un autentic talent literar, manifestate în domenii atât de diverse.

De un real succes s-au bucurat îndeosebi marile biografii realizate de A. Vallentin pe tărîmul istoriei artelor - ca *El Greco*, *Goya*, *Leonardo da Vinci*, *Picasso* (apărută recent și în limba română) - lucrări care se numără printre cele mai temeinice exegeze ale acestor artiști celebri.